GEERTGEN UND BOSCH

Mk. 30.—
50

THE GETTY CENTER LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diealtniederland05frie

FRIEDLÄNDER
ALTNIEDERLÄNDISCHE
MALEREI
V

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

FÜNFTER BAND

MCMXXVII · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

GEERTGEN VAN HAARLEM UND HIERONYMUS BOSCH

MCMXXVII · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

ND
635
F71
1924
v.5
c.1

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT MCMXXVII BY PAUL CASSIRER · BERLIN

THE GETTY CENTER

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 7

Geertgen van Haarlem 11

Geertgen als ein Vertreter holländischen Wesens 41

Nachfolger Geertgens und einzelne holländische Werke aus seiner Zeit 51

Der Meister der virgo inter virgines 65

Hieronymus Boschs Leben und Werke 79

Boschs Persönlichkeit 107

Boschs Zeichnungen und Kupferstiche nach seinen Kompositionen 121

Bilderverzeichnisse 131

Ortsregister zu den Bilderverzeichnissen 155

Verzeichnis der Tafeln 165

VORWORT

DIE Neigung der Historiker, beobachtete Erscheinungen in einen Zusammenhang, in ein System von Ursachen und Wirkungen, zu zwingen, hat viele Irrtümer verschuldet. Indem ich aus Furcht vor solchen Irrtümern jener Neigung widerstehe, muß ich um so sorglicher darauf achten, den Zusammenhang, der sich etwa ungezwungen ergibt, nicht zu verwirren. Eben deshalb ist die Reihenfolge der Kapitel von Bedeutung. Der Leser, zu dem ich von dem Meister B spreche, sollte über den Meister A schon unterrichtet sein, falls irgend etwas im Werke des Meisters A als Voraussetzung für das Schaffen des Meisters B in Betracht kommt. Die streng zeitliche Ordnung darf nicht verlassen werden. Welche von zwei gleichzeitigen Erscheinungen aber vorangehen solle, muß gründlich erwogen werden. Ich stand diesmal vor der Frage, ob ich der Betrachtung Hugos van der Goes die Prüfung der Brügger Produktion, also im wesentlichen derjenigen Memlings und Gerard Davids, unmittelbar folgen lassen sollte. Memlings Kunst, soweit sie überhaupt zu erklären ist, steht auf Stufen, die ich bereits gelegt habe, nicht aber Gerard Davids Kunst. Mit Gerard David kommt ein Zustrom von Nordosten her in die flandrische Stadt. Zum Verständnis dieses Meisters scheint es nötig zu sein, das Studium der »holländischen« Produktion voranzustellen. Ich verschiebe deshalb auch die Betrachtung Memlings, den ich von Gerard David nicht trennen möchte.

Den Begriff »holländisch« setze ich nicht ohne Bedenken ein und in der Verlegenheit, die der Mangel eines besser passenden Wortes bereitet. Das Königreich der Niederlande in seinen heutigen politischen Grenzen deckt sich nicht ganz mit dem Gebiete, das kultur- und kunstgeschichtlich Holland zu nennen wäre. Ferner bleibt es fraglich, ob und wie weit der kunstgeschichtliche Begriff »Holland« auf Erscheinungen des 15. Jahrhunderts angewendet werden dürfe.

Indem ich in diesem Band einige Persönlichkeiten schildere, die um 1490 innerhalb der heutigen Grenzen des holländischen Staates tätig waren, gewinne ich zwar nicht das Bild eines diesem Land eigenen Kunstcharakters, wohl aber den Eindruck, daß die nördlichen und östlichen Teile der Niederlande, wirtschaftlich im Nachteil und keineswegs goldener Boden, reich an schöpferischen Meistern waren, und daß fruchtbringende Anregungen von hier aus nach Süden und Westen gedrungen sind.

Ich stelle Geertgen voran, als denjenigen Meister, der den Ortsdaten nach mehr als irgend ein Generationsgenosse ein holländischer Maler und ein Repräsentant holländischen Wesens ist.

Der etwa gleichaltrige, namenlose Meister, den wir den Meister der virgo inter virgines nennen, wird mit Hilfe der Stilkritik, also nicht ganz zuverlässig, mit dem holländischen Gebiet, hypothetisch mit der Stadt Delft, verbunden.

Hieronymus Bosch war in s'Hertogenbosch tätig, einem Orte, der heute zwar zu Holland gehört, aber vom Keimboden der holländischen Kultur ziemlich weit entfernt, im Herzogtum Brabant lag. Die Frage des Volkstums und der Stammesart wird durch politische Geographie allein nicht beantwortet, und seiner Kunstgestaltung nach geprüft, tritt Bosch eher als eine Individualität hervor denn

als der Vertreter einer Gemeinschaft oder einer Periode. Die Auswirkung seiner Kunst, die, soweit wir sehen, spät einsetzt, wird hauptsächlich in Antwerpen zu verfolgen sein.

Kraftquellen der niederländischen Produktion liegen im Nordosten, mehr als in Brügge, Gent und Brüssel, wo die Kunstübung unter günstigen Bedingungen sich üppig entfaltet. Fürstliche Gunst und bürgerlicher Reichtum, namentlich die Gönnerschaft italienischer Kaufherrn, kamen in Flandern und Brabant den Werkstätten zugute. Die wirtschaftlich bevorzugten Städte nahmen den ärmeren und schwächeren die Kräfte weg. Überdies ist hier mehr erhalten als dort. Das Gesamtbild ist verschoben und entstellt worden — in dem Grade, daß man sich gewöhnt hat, die niederländische Malkunst schlechthin die »vlämische« zu nennen.

GEERTGEN VAN HAARLEM

WAS wir von dem Haarlemer Geertgen, dem kleinen Gerrit, wissen, fließt aus van Manders Bericht. Gerade in Haarlem hatte sich van Mander eifrig umgesehn bei seiner Bemühung, Nachrichten über die alten Maler zu sammeln. Sein »Schilder-Boeck« ist zwei Freunden, zwei in Haarlem ansässigen Liebhabern der Malkunst gewidmet. Er verschweigt nicht, wem er seine Kenntnis verdanke. Ein »alter ehrlicher Mann«, der Haarlemer Maler Albert Simonsz, hat ihm um 1604 erzählt, daß er vor 60 Jahren — also um 1544 — Schüler Jan Mostaerts gewesen wäre. Mostaert, der 1544 ungefähr 70 Jahre alt gewesen, also etwa 1474 zur Welt gekommen sei, habe nach seiner Versicherung weder Albert van Ouwater noch Geertgen tot Sint Jans gekannt.

Aller Wahrscheinlichkeit nach geht alles, was van Mander über die Haarlemer Kunst des 15. Jahrhunderts zu berichten weiß, über Albert Simonsz auf Jan Mostaert zurück, der, wenn auch noch zu jung, um van Ouwater und Geertgen gekannt zu haben, alt genug war, glaubwürdige Überlieferung über die Maler des 15. Jahrhunderts zu besitzen. Mostaert hat in »sehr jungen Jahren« bei einem Haarlemer Meister Jacob gelernt. Und dieser Jacob, der den Kornträger-Altar in der großen Kirche zu Haarlem gemalt hat — alles das steht in van Manders Vita Jan Mostaerts —, muß ein Generationsgenosse Geertgens gewesen sein.

Die Ahnentafel der Haarlemer Malkunst liegt uns vor; die Überlieferung war nie unterbrochen worden. Wir dürfen glauben, daß

van Ouwater und Geertgen die Größten nicht nur in Haarlem, sondern in Holland zu ihrer Zeit gewesen sind, können den wenigen Angaben, die van Mander über sie mitteilt, vertrauen, mindestens so weit, wie der Augenschein ihnen nicht widerspricht.

Was Geertgen angeht, liefert uns der Biograph die folgenden Daten: Gerrit van Haarlem trug den Beinamen tot Sint Jans, weil er bei den Johannitern wohnte. Die Ordensregel hatte er aber nicht angenommen.

Er war Schüler van Ouwaters. Wir werden diese Angabe, die van Mander zweimal macht, stilkritisch prüfen.

Er ist jung, ungefähr 28 Jahre alt, gestorben. Dieses Datum in Verbindung mit der negativen Aussage von Albert Simonsz sowie im Zusammenhange mit Beobachtungen vor den Bildern Geertgens erleichtert es uns, die Zeitgrenzen festzusetzen. Immer angenommen, daß der »alte und ehrliche« Maler sich nicht geirrt hat, wäre Geertgen um 1490, nämlich zur Zeit, als Mostaert bei Jacob in die Lehre trat, nicht mehr am Leben gewesen. Andererseits können wir seine Wirksamkeit nicht erheblich, ja nicht einmal unerheblich, zurückrücken. Daran hindert uns namentlich das Studium der Kostüme in seinen Bildern. Setzen wir versuchsweise sein Todesdatum auf 1488 und nehmen die von van Mander überlieferte Lebensdauer als wahr an, so kommen wir auf 1460 als auf das Geburtsjahr. Um 1475 wäre Geertgen Schüler van Ouwaters gewesen. Diese ganze Kombination ruht jedoch auf der Glaubwürdigkeit und der Gedächtnisschärfe zweier Greise. Machen wir uns von der Überlieferung frei, so werden wir im Angesicht der Monumente geneigt, das Todesdatum des Meisters in etwas spätere Zeit zu verlegen. Über das Jahr 1495 aber hinauszugehen, finden wir schwerlich Anlaß.

Um den Haarlemer Meister zu rühmen, beruft sich van Mander seltsamerweise auf das Zeugnis Dürers. Der Deutsche habe Geertgens Bilder in Haarlem mit großer Bewunderung betrachtet und sein Lob in den Satz gefaßt »wahrlich, er ist ein Maler im Mutterleibe gewesen«. Wir müßten wissen, daß Dürer in Haarlem gewesen wäre, und wir hören nichts davon in seinem Tagebuche.

Zur Biographie des Meisters gibt es, von van Manders Bericht abgesehen, eine bestätigende und ergänzende Quelle in der Beischrift des 1600 (?) herausgegebenen Kupferstiches, den Theodor Matham nach der Beweinung Christi von Geertgen geschaffen hat. Man stach um 1600 selten nach Schöpfungen aus so ferner Vergangenheit. Um so lauter spricht die Wahl dieses Urbildes als ein Beleg für die außerordentliche Schätzung des Werkes und seines Meisters im Kreise der Kunstfreunde, die zur Zeit, als van Mander schrieb und vielleicht angeregt durch seine antiquarische Neigung, ihre Aufmerksamkeit auf jenes alte Monument richteten.

Nun wird Geertgen in der Beschriftung des Stiches zweimal als »Gerardus Leydanus« bezeichnet*. Man wußte also oder glaubte aus irgend einem Grunde, daß der Maler aus Leiden stammte, was van Mander nicht sagt, während die weitere Angabe in der Beschriftung des selten gewordenen Stiches, die Geertgen als den »famulus und pictor« der Haarlemer Johanniter bezeichnet, mit van Manders Angabe im Einklange steht. Kunsthistorische Schlüsse auf einen Zusammenhang Geertgens mit der Leidener »Schule« sind aus der harmlosen Angabe des Geburtsortes nicht zu ziehen**.

* Vgl. Balet, D. Frühholländer G . . ., Haag, 1910, S. 5.

** Dülberg (Die Leydener Malerschule, Berliner Dissertation 1899, S. 11 f.) versucht sich in der willkürlichen Konstruktion einer Leidener Schule mit Geertgen als dem Haupt, im Gegensatze zu der Haarlemer mit van Ouwater an der Spitze, zu welcher Konstruktion das Bildermaterial nicht ausreicht.

Für die Johanniter in Haarlem malte Geertgen, wie van Mander erzählt, den Hochaltar mit dem Gekreuzigten in der Mitte. Von diesem Triptychon war schon zu van Manders Zeit die Mitteltafel samt dem einen Flügel zugrunde gegangen, in den »Bilderstürmen oder bei der Belagerung Haarlems«. Nur der eine Flügel war erhalten und wurde »beim Kommandeur der Johanniter im Saale des neuen Gebäudes« aufbewahrt, und zwar zersägt, so daß zwei Tafeln, die Bilder von der Vorder- und Rückseite, nebeneinander standen. Dargestellt war die Kreuzabnahme und auf dem zweiten Bilde, dem von der Außenseite, »irgend ein Wunder oder eine ungewöhnliche Begebenheit«. Was van Mander sah, ist erhalten. Die Bilder, die nach seinen Worten mit Sicherheit iden-
6 T. IX, X tifiziert werden können, befinden sich in der Wiener Staatsgalerie. Ihre Geschichte kann teilweise aufgehellt werden. Sie wurden vor dem 23. März 1635 von den holländischen Staaten mit drei anderen Bildern dem Könige von England geschenkt*.

Nach dem Tode Karls I. von England, als seine Kunstsammlungen zerstreut wurden, also nach 1679, kamen die Bilder direkt oder mittelbar in habsburgischen Besitz**. Seit 1777 sind sie in der kaiserlichen Galerie zu Wien nachweisbar.

Da der erhaltene Flügel, bei einer Höhe von 172 cm, 139 cm breit ist, war die verlorene Mitteltafel mindestens 280, der Altar mit offenen Flügeln mehr als 560 cm breit, demnach annähernd so groß wie der Portinari-Altar und gehörte zu den umfangreichsten Altären, die im 15. Jahrhundert gemalt worden sind.

---

* Vgl. Krafft, Deutsches Kunstblatt 1852, S. 441 ff. — nach der Notiz auf einem Zettel auf der Rückseite der einen Tafel.

** Der oft, auch im Kataloge der Wiener Galerie, wiederholten naheliegenden Annahme, daß sie in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm gewesen seien, widerspricht Balet (a. a. O. S. 81).

Die beiden Kompositionen sind rechts mehr endhaft verfestigt als links, so daß wir in dem erhaltenen den rechten Flügel zu erkennen haben, im Einklange mit der Reihenfolge der Geschehnisse, da ja die Beweinung Christi auf die Kreuzigung der Mitteltafel folgt. Links auf der Innenseite war vermutlich die Kreuztragung Christi oder eine andere der Kreuzigung vorangehende Szene dargestellt. Links außen war vermutlich der Tod des Täufers, etwa mit Begebenheiten aus seinem Leben, geschildert.

Van Mander hörte noch von Bildern Geertgens, die bei den »Reguliers« außerhalb Haarlems gewesen, aber durch Krieg oder Bilderstürme zugrunde gegangen wären. Er sah in der Hauptkirche zu Haarlem die Abbildung eben dieser Kirche aufgestellt an der Südseite, von der Hand Geertgens.

Seltsamerweise war bis 1910 etwa fast ganz unbeachtet geblieben, daß diese Ansicht der St. Bavo-Kirche noch zu sehen wäre. Sie hing immer und hängt heute noch an ihrem Platze. Balet hat sie beachtet und eine Abbildung davon in sein Buch aufgenommen. Aus dem Studium dieser Tafel, die keineswegs übermalt ist, wie Balet meint, ist eine stilkritische Bestätigung der Autorschaft Geertgens nicht zu gewinnen. Ebensowenig aber eine Ablehnung. Das Bild ist eine ausgezeichnete Leistung aus der Zeit, da die Kirche gebaut wurde, ungemein merkwürdig als die älteste bekannte Darstellung dieser Art. Es liegt in der Natur der Aufgabe, die nichts als architektonische Tatsachen forderte, daß die Persönlichkeit des Autors verborgen bleibt. Vielleicht wurde diese einzigartige Malerei in Auftrag gegeben, als die St. Bavo-Kirche gerade fertig geworden war, sie könnte aber auch innerhalb der Bauperiode entstanden sein, sie braucht nicht als eine Naturaufnahme der realen, bis zur Spitze aufrecht stehenden Kirche betrachtet zu

werden. Vielleicht wollte man erproben und zeigen, wie sich das geplante oder wachsende Bauwerk ausnehmen werde. Wie dem auch sei, in keinem Falle kommen wir mit der Datierung weiter. Die St. Bavo-Kirche soll 1471 begonnen worden sein.* Dies wäre ein terminus post quem für das Bild. Wie lange gebaut wurde, wissen wir nicht. Die stilkritische Prämisse, die Balet einschiebt in seine Datierungsversuche, das Bild sei ein Jugendwerk Geertgens, halte ich für zweifelhaft.

Trotzdem also auch das zweite Werk des Meisters, das van Mander gesehen hat, vor unsern Augen steht, und zwar im wesentlichen unversehrt, ging und geht jede stilkritische Bemühung ausschließlich von dem ersten Werk aus, nämlich von den beiden Wiener Tafeln.

6A T. IX Van Mander beschreibt die Beweinung Christi, die er als eine Kreuzabnahme bezeichnet, oberflächlich und rühmt den Ausdruck tiefen Schmerzes. Auf der Bodenfläche, die horizontal in die Tiefe stoßend wirkt, die Gruppe des Vordergrundes, der Leib Christi, das Haupt auf den Schoß der sitzenden Mutter gebettet, drei Frauen, Johannes, Nikodemus, Joseph von Arimathia und ein dienender Greis, der durch Porträthaftigkeit auffällt.

Der Leichnam, der hell in der Mitte als Ziel und Zentrum herrscht, und die Linien, die von einem Kopfe zum andern führen, bilden ein System schräger Staffelung. Die unsymmetrische Kompositionsweise, die der Meister mit van der Goes teilt, den er gekannt hat, wie wir sehen werden, ist mit angestrengter, beinahe pedantischer Festigkeit gebaut. Die gediegene Durchbildung der Figuren, aus denen die Gruppe etwas baukastenartig gefügt ist, die Energie kubischer Illusion überwiegt im Eindrucke. Wie regelmäßig ver-

* So bei Galand, Geschichte d. holl. Baukunst, S. 444.

teilte Akzente, zumeist senkrecht einschneidende Zäsuren, wirken die geradlinigen Falten namentlich des Weißzeugs. Überall feste Grenzen, steile Dreiecke, reine Kreisformen, überall eine Neigung, durch geometrisch reine Körper Klarheit zu gewinnen. Die knappe Geschlossenheit wird geflissentlich dadurch gewahrt, daß für unsere Ansicht die Arme und Hände, an den Leib gezogen, nicht seitlich herausragen, innerhalb der Leibesfläche gepreßt, unfrei liegen.

Auf der planen Ebene vorn die zur Gruppe erstarrten vollrunden Figuren. Im Mittelgrunde dagegen, links auf kahlem rundlichem Hügel, eine drastische Erzählung, die fließende Bewegung erfolgreich anstrebt. Fünf Schergen hastig bei der Arbeit unter den Kreuzen. Christi Kreuz leer. Sein Leib ist herabgeschafft, pietätvoll von den Frauen geborgen, den rohen Händen der Folterknechte entzogen.

Dort oben haben sie ein Loch gegraben und stoßen eben den Leib des einen Schächers brutal hinein, indessen sich zwei Männer daran machen, eine Leiter hinanschleppend, den zweiten Schächer vom Holze zu nehmen. Ein ruhig sitzender Spitz im Grunde, gegen den hellen Himmel silhouettiert, ein sitzender sowie zwei stehende, die Exekution überwachende, Kriegsleute.

Rechts im Mittelgrund ein steiler Fels mit der Grabespforte, die offen steht zur Bestattung des heiligen Leibes. Zwischen dem runden Hügel der Schädelstätte und dem Felsengrabe Christi ein Einschnitt, Durchblick auf das weiche und freundliche Land im Hintergrunde mit dicht begrünten Bäumen, einem kleinen Wasserspiegel, einem Berghügel und fernen Bergen.

Das Bild wirkt zusammengesetzt. Man spürt die Nähte, fühlt, daß der Meister dies und das wollte, liebte und vermochte, aber nicht ohne Mühe den Zusammenschluß erreichte. Die Landschaft für

sich, die Figurengruppe vorn isoliert, die lebhafte, eingehend wahrhaftige Veranschaulichung des Geschehens auf dem Hügel für sich. Ein Porträt, und als Porträt ein Meisterwerk, der Alte mit der schwarzen Kappe, sich absetzend gegen die puppenhaft stilisierten Akteure.

Der Meister stand der großen Aufgabe weder frei noch erfindungsreich gegenüber. Zwei Figuren, und zwar gerade die am stärksten bewegten, entnahm er fremden Zusammenhängen. Die Frau, die über den Kopf des Heilands gebeugt die Hände ringt, in Seitenansicht, und zwar so, daß sie den linken Arm scharf zum Kopf hebt, wobei die beiden Unterarme in eine Gerade fallen und die gefalteten Hände parallel zu den Oberarmen stehen: diese gewaltsam eckige, höchst eindrucksvolle Gebärde geht auf Rogier van der Weyden zurück, auf die oft kopierte Magdalena der berühmten Escorial-Tafel*, wo die Bewegung durch die Enge des flachen Schreines bestimmt ist, während das Rudiment der Reliefgestaltung fremdartig genug innerhalb des neuen Zusammenhanges steht.

Der knieende Mann mit dem dunklen Vollbart und der wie beteuernd an die Brust gelegten Hand ist dem Monforte-Altar Hugos von der Goes entlehnt**.

Vor allzu weitgehenden Schlüssen aus diesen Beobachtungen sei gewarnt. Geertgen kann schwerlich in Rogiers Werkstätte gelernt haben — das ist schon zeitlich unwahrscheinlich —, er könnte aber, wenn anders er in seiner Jugend im Süden weilte, die Werkstätte des Genter Meisters aufgesucht haben. Zeitlich wäre dies möglich. Der Monforte-Altar ist zwischen 1470 und 1480 entstanden***. Es

* M. Bd. II., Tf. II. Diese Beobachtung bei A. Goldschmidt, Zeitschrift f. b. Kst. N. F. XXVI, S. 227.

** Vgl. M. Bd. IV, Tf. XXVIII.

*** Vgl. M. Bd. IV, S. 57, wo ich für späte Entstehung des Monforte-Altares plädiere.

kann aber auch sein, daß Geertgen in den Besitz einer Zeichnung oder Nachzeichnung der Figur aus dem Monforte-Altar gelangt war, ohne jemals den Süden besucht zu haben, einer Zeichnung, die, wie wir sehen werden, noch mehrfach von ihm benutzt wurde. Bemerkenswert und sicher bleibt die Anregung vom Süden her unter allen Umständen, wie auch immer die Beziehung zu erklären ist. Die Überlegenheit des Südens, die Schwerfälligkeit, das Anlehnungsbedürfnis des Holländers steht fest. Die originale Gestaltungskraft, die spezifisch holländische Kraft ist auf anderem Felde zu suchen als in der Erfindung dramatischer und pathetischer Bewegungsmotive.

Die Männer und Frauen, die stehend und knieend den Leib Christi betrauern, sind ehrlich betrübt. In Haltung und Miene drückt sich tiefer Schmerz aus wie bei dem Todesfall eines geliebten Familienmitgliedes, ein seelisch einfacher Kummer, ohne verzweifelten Aufschrei, ohne Empörung, ganz ohne die symbolhaft religiöse Bedeutsamkeit und Einzigartigkeit gerade dieses Sterbens und gerade dieses Schmerzes.

Trotz dem Gegenstand und ersichtlich entschiedenem Streben, ihn ernst zu nehmen, trotz den fremdartigen Trachten und trotz den Entlehnungen ist alles irdisch, real und sogar bürgerlich.

Das zweite Bild, das van Mander obenhin als irgendein »Mirakel« bezeichnet, schildert —, was mit den Gebeinen des Täufers geschah, die als Reliquien von den Johannitern bewahrt und verehrt wurden. Die Unterbringung zeitlich aufeinanderfolgender Szenen durch räumliche Distanzierung ist mit Ausnutzung der Raumtiefe durchgeführt. Ansteigendes Gelände mit trennenden und verdeckenden Felskulissen als tiefe Bühne, auf der im Zickzack von rechts nach links die Figurengruppen sich allmählich verjüngen in vielfach

6 B T. X

gestuftem Maßstabe. Der Beginn, geschichtlich betrachtet, liegt im Hintergrunde, links in der Ferne, wo der kopflose Leib des Täufers auf das Geheiß des Heilands von den Jüngern Christi in den steinernen Sarg gesenkt wird, und die Frau des Herodes das Haupt des Täufers ganz für sich in ein Felsloch schiebt. Vorn die Hauptszene: der römische Kaiser Julian hat den Sarg öffnen lassen, er läßt die leiblichen Reste des Täufers verbrennen und die Asche in alle Winde streuen. Hinter den Steinsärgen links im Mittelgrund eine Gruppe von Männern, deren fünf durch das Kreuz als Johanniter kenntlich sind, feierlich, ruhig, unbeteiligt, entschieden bildnishaft, sie haben zwei Knochen an sich genommen, einer nimmt ein drittes Stück aus dem Sarge. Rechts weiter hinten schreiten die fünf Johanniter mit dem heiligen Gebein auf ihr burgartig festes Haus zu, durch dessen Tor die geistlichen Brüder wie zur Einholung ihnen entgegenkommen. Das Bild besteht aus divergierenden Teilen, und von der glücklichen räumlichen Disposition abgesehen, ist gar kein Versuch gemacht, eine Einheit zu erreichen.

Alois Riegl* hat über dieses Bild, im Besonderen über die Porträtgruppe darin, einige tiefe und lesenswerte Seiten geschrieben. Seine weitreichenden historisch ästhetischen Folgerungen scheinen mir nur teilweise haltbar zu sein. Er ist darüber erstaunt, daß die Johanniter seelisch unbeteiligt seien und dem Vorgange keine Aufmerksamkeit schenken. Welchem Vorgang? Jenem grotesken Autodafé, das den Vordergrund einnimmt? Sollen wir etwa glauben, daß die Johanniter in Gegenwart des bösen Kaisers und seines kriegerischen Gefolges die Gebeine des Täufers an sich genommen hätten? Durchaus nicht: zwei nur scheinbar gleichzeitige Geschehnisse werden gerade durch die »Teilnahmlosigkeit« der

* Österr. Jahrbuch XIII. (1902), S. 75ff.

Johanniter, durch ihr ruhiges, ungestörtes Gebaren sinngemäß voneinander getrennt. Wir freilich überblicken alle Gründe, von den Akteuren aber sieht ein jeder nur, was in seiner Schicht vor sich geht. Die Bildteile wissen nichts voneinander. Der Gegensatz der Gründe wurde von dem Meister als zeitliche Auseinanderlegung empfunden. Wir haben die Erzählung zu ergänzen. Irgendwann nach der Verbrennung des Gebeins, fanden die Johanniter einige vergessene Knochen in dem Sarge des Täufers und nahmen sie an sich.

Die dargestellten Johanniter, die Geertgen von Angesicht kannte, waren nicht die Täter, sie ließen sich für die Täter substituieren. Sie markieren die Aktion symbolhaft, indem sie die Knochen nehmen und halten. Übrigens ist zu unterscheiden zwischen den fünf durch das Ordenskreuz ausgezeichneten Brüdern, denselben, die rechts im Hintergrunde die Reliquie einbringen, einerseits und sieben anderen porträthaften Gestalten, die an der Aktion ganz und gar nicht teilnehmen, andererseits. Die Sieben sind bartlos bis auf einen, in dem man den Maler zu erkennen geglaubt hat. Wie Balet gegen Riegl mit Recht bemerkt, Geertgen hatte Bildnisse zu schaffen, gemäß dem Auftrage, hatte seine Patrone hier zu verewigen. Sie treten in der gewohnten Rolle der Bildstifter auf, die bei der Grablegung Christi nicht anders aussehen als bei der Anbetung der Könige. Jeden Versuch, diese eingeschobenen Bildnisfiguren mit heftiger Gemütsbewegung oder kräftiger Aktion an dem Vorgange teilnehmen zu lassen, hätte mit Beeinträchtigung der Würde, Verzerrung der Züge, Verminderung der »Ähnlichkeit« die Porträtaufgabe durchkreuzt. Der Meister hatte keinerlei Veranlassung, sich auf solchen Versuch einzulassen.

Indem Riegl die Tafel mit einigem Recht als das erste holländische

»Doelenstück« betrachtet und seine psychologisch ästhetischen Darlegungen über das holländische Gruppenporträt hier anspinnt, übersieht er die gegebenen Forderungen, die an den Meister im 15. Jahrhundert gestellt wurden. Ehe daß wir urteilen über sein Tun, müssen wir uns deutlich machen, was er zu tun hatte. Die Johanniter wünschten sich eine eindrucksvolle Erzählung von der Herkunft ihres Reliquienschatzes, von der frommen Tat ihrer Vorgänger, sie wünschten außerdem ehrende Verewigung im Bildnis. Stolz auf ihre Ordensgemeinschaft, setzten sie sich an die Stelle jener Brüder, die in alter Zeit das Gebein des Heiligen gerettet hatten. Der Maler hat die Aufgaben naiv und unbedenklich gelöst, wie er sollte und konnte.

Richtig bleibt — und insoweit bestehen Riegls Ausführungen zu Recht —, daß hier eine spezifisch holländische Gestaltungsabsicht anhebt. Die Komposition birgt den Keim des »Doelenstücks«. Dierick Bouts und Gerard David, die in ihre Gerichtsbilder zu Löwen und Brügge Bildnisfiguren eingefügt haben, stammten aus Holland. Die Begabung zur Beobachtung der gegebenen Individualität ist holländisch, wie die Neigung zu demokratischer Gemeinschaft.

Die Wirkung der Johanniter-Tafel beruht auf dem Kontraste, der durch die divergierenden Aufgaben hervorgerufen wird. Die feierliche Würde, die schlicht dunkele Tracht, das gemessene Wesen, die vertraute Porträthaftigkeit auf seiten der Ordensbrüder, die barbarische bunte Erscheinung, das groteske Gebaren auf Seiten der Feinde. Das Bild sagt: wir haben die Reliquie geborgen und bewahren sie pietätvoll, trotzdem in heidnischer Zeit mit dummem Haß grabschänderisch gegen den Täufer gewütet worden ist. Der Geist der Sitte, Ordnung und Pietät, herrschend bei den Johannitern,

hat jene sinnlose, barbarische Wüstheit überdauert und besiegt, die der Schaulust und dem Spotte preisgegeben wird. Eine große Aktion, Entfaltung der Machtmittel, höfischer Prunk, bonzenhaftes Auftreten, gegen das Gebein eines toten Mannes gerichtet. Überlegene Aufgeklärtheit fühlte in dem Vorgange Nichtigkeit, Aufgeblasenheit und etwas wie Märchenkomik. Geertgen freute sich der Gelegenheit, groß im Vordergrunde das Exotische nach Rasse und Kleidung auszubilden und gegen die friedlich vernünftige Gegenwart abzusetzen, Cäsarenwahn gegen Gemeinsinn. Der kaiserliche Bramarbas, ein Popanz, ein Kinderschreck, mit wunderlich breitem, gekröntem Hut und überlangem Szepter. Sein Kopf besteht aus einer mächtigen, bis zum Munde reichenden Nase, aus einem gewaltigen Bart und aus Augen, die eher blöde und ängstlich als herrisch blicken. Er wie alle seine Begleiter sind durch Stirnlosigkeit ausgezeichnet, sowohl der faule, üppige Wüstling links, wie der geckenhafte Würdenträger, der sein Ansehen durch Stoffülle des Gewandes und feierlich steifen Faltenwurf betont. Sonst überwiegt im Gefolge, abgesehen von einigen porträthaften Köpfen, niedriger Diensteifer. In fanatischer Beschränktheit agieren die beiden Schergen links, von denen der eine, der mit dem Blasebalg, auf das Feuer deutet, der andere die Asche von seiner Schaufel verstreut.

Das »beglaubigte« Werk, der Überrest des Hauptwerkes, dessen Ausführung vermutlich einen beträchtlichen Teil der kurzen Arbeitszeit Geertgens beanspruchte, ist uns ein unvergleichlich günstiger Ausgangspunkt zur stilkritischen Sammelarbeit, weil die beiden Tafeln Gelegenheit, Raum und Anlaß zu Gestaltung von vieler Art boten, und kaum eine Fähigkeit des Meisters, als nicht in Anspruch genommen, im Verborgenen bleibt. Land, Tier, Erzählung,

Repräsentation, Bildnis, Typik, Ideal und Karikatur. Nahezu alle Möglichkeiten, die in seiner Anlage lagen, wurden zu Wirklichkeiten. Die Betrachtung des einen Werkes hat Eigenschaften, ausgeprägt in sichtbaren Formen, hervortreten lassen, als deren konstante Quelle des Meisters Persönlichkeit anzusehen ist, so daß wir andere Werke seiner Hand an denselben Eigenschaften zu erkennen hoffen. Allein die bildliche Ausdrucksweise von der Quelle darf uns nicht verführen. Der Quelle entströmt stets der gleiche Stoff. Wir dürfen aber den geistigen Vorgang der schöpferischen Produktion nicht mit einem mechanischen Prozeß verwechseln. Die schaffende Persönlichkeit ist aktiv, nimmt auf und gibt das Aufgenommene verarbeitet wieder her, steigt aufwärts auf Sprossen, die sie selbst geschaffen hat, sie bringt nicht zweimal dasselbe hervor. Sie hat nur die Wahl, Neues zu erschaffen oder sich zu kopieren, sich zu wandeln oder zu erschlaffen.

Dies in Betracht gezogen, zögern wir, abschließend aus der Analyse einer Schöpfung den Aktionsradius des Meisters zu begrenzen, und sammeln zunächst einige Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit als seine Schöpfungen gelten, um die Funktion der Begabung, den tätigen und beweglichen Charakter zu erfassen. Es genügt nicht, Eigenschaften wieder zu erkennen, vielmehr gilt es, Eigenschaften als Ursachen und Folgen von Eigenschaften im Fluß einer geistigen Entfaltung zu begreifen.

Indem wir die Werke, die dem Meister mit größerer oder geringerer Sicherheit zugeschrieben werden, wie Planeten um die Sonne ordnen, ermessen wir nicht nur den Abstand jedes Trabanten vom Mittelpunkte, sondern auch das Verhältnis der Trabanten zueinander.

12 T. XIV Das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin besitzt seit 1902 eine Tafel,

die, rein stilkritisch dem holländischen Meister zugewiesen, niemals und von Niemandem bezweifelt worden ist. Und dies will etwas sagen bei der Zweifelsucht und dem bekannten Widerspruchsgeist der Kunstforscher. Eine einzelne Tafel mit in sich abgeschlossener Komposition, nicht ein Teil aus größerem Altarzusammenhang, ein kleines Bild, geschaffen zu privater Andacht.

Der Täufer, der von den Johannitern verehrte Heilige, mit dessen Schicksal sich zu beschäftigen, über dessen Charakter nachzudenken, Geertgen sicherlich Anlaß hatte, sitzt im Freien, auf einer natürlichen Felsbank, einsam, für sich mit seinen Gedanken und Sorgen. Den Kopf stützt er auf die rechte Hand, den rechten Ellenbogen auf das Knie. Seine Linke liegt müßig auf dem Schoße. Langes braunes Gewand, weiter blauer Mantel umhüllen die Gestalt. Fest schließend, mit schwachen Ausladungen, drückt die weich und rund geführte Kontur Sammlung, Gelöstheit, Versunkenheit aus — zu unvergleichlich eindringlicher Wirkung, tief und unzweideutig.

Kein schreckhaft magerer Asket, eher ein jugendlicher Schwärmer, mit glattem Gesicht, starkem Haarwuchs, langer, leicht eingebogener Nase und hohen Brauen, eine eckige Gestalt, zusammengeknickt und geduckt in die breite Dreiecksform des Gewandzeltes. Unverstanden, weltflüchtig, unter seinem Wissen leidend, eingeweiht in schweres, zukünftiges Schicksal, hat sich der Täufer zur Natur geflüchtet, nicht in die Wüste, sondern in sommerlich grünendes Land, das von Getier bevölkert ist. Bei einer Quelle hat er sich niedergelassen. Die lichte Heiterkeit der saftigen Wiesen, der voll belaubten Bäume kontrastiert mit der Schwermut des in kühles Blau und Braun gekleideten Heiligen. Keine Spur von Menschennähe oder Siedelung. Die der nordischen Lyrik eigene

Hingabe an die Waldeinsamkeit, das Trostsuchen in der Landschaft, zu organischer Einheit mit der Legendengestalt verbunden, macht den neuartigen Bildgedanken aus. Die Vorstellung von der ewigen Unschuld und Vollkommenheit der Natur, in der die wissende und leidende Kreatur als ein Mißklang, ein störender dunkler Fleck, empfunden wird, regt sich in dem modernen Betrachter, der Rousseau und die Romantik hinter sich hat.

In Haarlem lebte 150 Jahre nach Geertgen Jacob van Ruisdael. In Haarlem wurde, wie van Mander sagt, die Landschaftsmalerei in früher Zeit gepflegt. Freilich hat schon Dierick Bouts, der übrigens aus Haarlem stammte, das Land in Form und Farbe zu lyrischem Klingen geweckt. Die Vorgeschrittenheit Geertgens dem älteren Landsmanne gegenüber liegt zutage. Bouts bildet die Landschaft vorzugsweise im Hintergrund aus, die Figur davor und für sich. Die von Bouts zusammengestellten Bildteile werden von Geertgen fester miteinander vereinigt und im Falle dieser Johannes-Tafel glücklich ineinandergefügt. Die Gründe setzen sich in diesem Bilde nicht voneineinder ab. Der weiche, wellige Grasboden steigt allmählich aufwärts und zieht sich kontinuierlich in die Tiefe. Die Zickzacklinie der Bank und der Bachrinne leitet den Blick. Der Horizont liegt im Mittelgrund. In Form und Farbe hält die Vegetation der Figur das Gleichgewicht und wirkt umschließend, als die Heimat des in sich versunkenen Träumers. Er sieht nichts von dem Glücke des prangenden Sommers. Das Bildganze ist einheitlich wie ein Gewebe, in dem die sich widersprechenden und sich ergänzenden Teile, ineinandergeflochten, die lyrisch dramatische Stimmung hervorrufen.

Selbstvergessen, wie unbeobachtet, lässig, Mitleid und leises Lächeln weckend, sitzt der Täufer auf der niedrigen Bank. Sein hoher Leib

geknickt, gebeugt, bietet überraschenden Anblick. Das 15. Jahrhundert kennt sonst nur ein Sitzen, das repräsentatives Thronen ist. Die Verkürzungen, Verdeckungen, Überschneidungen des Körpers sind mit Bewußtsein zur Schau gestellt. Das schwere, wollige Gewebe des Mantels bildet in natürlichem Falle gerade Linien, hauptsächlich Dreiecksformen, während das haarige Untergewand steif, sackartig den Leib umschließt. Der ganze Reichtum tastbarer Form ist in den Umriß der Figur hineingezogen, wodurch der unaktive, ganz seinen Gedanken hingegebene, von der Umwelt geschiedene Zustand des Täufers dem Formgefühle vermittelt wird.

Der Louvre besitzt seit 1902 eine Auferweckung Lazari von Geertgen. Die ziemlich alte Bestimmung des Autors geht, glaube ich, auf den vortrefflichen Renouvier zurück und ist nie auf Widerspruch gestoßen. Wir betrachten die Tafel mit gesteigertem Interesse, weil wir ja auch von Albert van Ouwater eine Auferweckung Lazari kennen*. Van Manders Aussage von dem Verhältnis Geertgens zu van Ouwater wird durch die Vergleichung der beiden Darstellungen nicht gerade bestätigt. Der persönliche Charakter, die Besonderheit und Vorgeschrittenheit des jüngeren Haarlemers tritt dagegen deutlich hervor. 5 T. VII, VIII

Nicht in einem Kapellenraum, wie in van Ouwaters Berliner Tafel, vielmehr im Freien, in einem Burghof, ähnlich wie in dem Gemälde vom Meister der tiburtinischen Sibylle**, wird Lazarus aus dem Sarge befreit. Männer, Frauen, ein Kind, ein Hund in dem Hofraume, wie eine Trauergemeinde bei der Bestattung. Die Männer stehen gerade und fest, das Gewicht gleichmäßig auf beide

* M. Bd. III, Nr. 34.

** M. Bd. III, Nr. 74.

Beine übertragend. Die Bodenplatte hat etwas mehr Aufsicht als das Gelände in den Wiener Tafeln. Die Raumtiefe wird, wie öfters in den Kompositionen Diericks von Haarlem und seiner Nachfolger, durch architektonische Schranken gegliedert. Eine niedrige Mauer schließt den Schauplatz nach hinten ab. Über die Mauer hebt sich bergiges Land mit Bäumen, Bauten und mit Gewässer.

Die Figuren stehen säulenhaft, in allen möglichen Ansichten dem Beschauer zugedreht, mehrere von vorn gesehen, andere in halber Seitenansicht oder ganz in Profil, eine vom Rücken. Die Gestalt, die den Rücken zeigt, dient dazu, die Figurengruppe nach vorn abzuschließen und steigert den Eindruck zufälligen Umherstehens. Schon van Ouwater führte mit Stolz auf so viel Natürlichkeit dieses Motiv ein. Geertgen bildet es gefallsüchtig aus. Das Für-sich-sein des Vorganges, dessen Zeugen wir gleichsam heimlich sind, wird betont. Die Akteure achten nicht auf den Zuschauer und drücken diese Nichtbeachtung zuäußerst dadurch aus, daß sie ihm den Rücken wenden. Indem sie Vorderansicht und Aktion der Tiefe zukehren, verstärken sie die Illusion des Raumes.

Zwei Figuren setzen sich schroff ab gegen die steif aufrechten, schwach bewegten Männer, nämlich Lazarus und Petrus. Das Phlegma, das im Ganzen herrscht, wird nicht ohne Mühe unterbrochen durch die reich bewegte, stark verkürzte, schräggestellte Gestalt des sich aus dem Sarge erhebenden Lazarus und durch den knieend vorgebeugten Petrus.

Die dramatische Bewegtheit ist nicht ohne Hilfe fremder Vorbilder erreicht. Van der Goes hat den Anstoß gegeben. Der Petrus, wie der knieende Mann in der Wiener Beweinung, ist dem König aus des Genter Meisters Anbetung nachgebildet.

Die knieende Schwester des Auferweckten, in Seitenansicht, dümmlich staunend, mit kurzer, spitzer, etwas gestülpter Nase und schwachem Kinn, erinnert an die Frauen in der Wiener Tafel. Auch sonst sind die Beziehungen zwischen dem Lazarus-Bild und dem beglaubigten Werk enge genug. Die stockende, unausgeglichene Komposition muß, wie ich meine, vergleichsweise früh entstanden sein, früher als der Johanniter-Altar. Die Prüfung der Pariser Tafel wird dadurch erschwert, daß ihr Zustand nicht in allen Teilen makellos ist. Gerade die bedeutungsvollen Köpfe auf der linken Seite, Christus, Johannes, sind ungeschickt repariert. Gut erhalten: die Landschaft, die knieende Frau, die Stifterin, wie überhaupt die rechte Seite.

Das Sippenbild im Rijksmuseum zu Amsterdam hebt sich deutlich ab von den übrigen allgemein anerkannten Schöpfungen des Meisters. Balet erklärt es sich als ein verhältnismäßig früh entstandenes Werk und wird dabei, wie ich glaube, von einem richtigen Gefühle geleitet. 10 T. XIII

Van Mander hätte diese Darstellung vermutlich als »irgend ein Mirakel« bezeichnet. In der Literatur wird sie wunderlich »das Sühneopfer des neuen Bundes« genannt. Balet deutet und beschreibt sie völlig einleuchtend, er sieht nichts als die Sippe Christi. Die Abweichungen von der ikonographischen Überlieferung, die zu Mißverständnissen Anlaß gegeben haben, sind für Geertgens Gestaltungsweise höchst bezeichnend. Die Sippe Christi mit einer legendenhaften Bereicherung des Stammbaums. Man erfabelte einen Familienverband zwischen Christus, einigen Aposteln und dem Täufer. Anna hatte drei Gatten, außer Joachim: Cleophas und Salome. Sie gebar jedem der Gatten eine Tochter. Die Töchter hießen sämtlich Maria. Joachims Tochter heiratete Joseph und

gebar den Heiland, die zweite Maria gebar die Apostel Jacobus den Jüngeren, Joseph Justus, Simon und Judas Thaddeus, die dritte den älteren Jacobus und Johannes, so daß sechs Jünger Christi seine leiblichen Vettern waren. Auch Elisabeth, des Täufers Mutter, galt als eine Anverwandte des Heilands. Da nun auf unserer Tafel fünf Frauen gezählt werden, also Anna, Elisabeth und die drei Marien, ferner sieben ältere und jüngere Männer, also die drei Gatten der hl. Anna, die drei Gatten der Marien und der Vater des Täufers, endlich sieben Kinder, demnach außer Christus und dem Täufer fünf, von denen drei durch Kelch, Säge und Keule als Apostel kenntlich gemacht sind, so stimmt die Rechnung, nur daß ein Apostel zu fehlen scheint.

Also dasselbe Thema, das Quentin Massys in seinem Löwener Annen-Altar gestaltet hat, freilich ohne Elisabeth, ohne die Familie des Täufers. Und wie anders aufgefaßt. Dort repräsentativ, symmetrisch in einer Schicht gleichmäßig ausgebreitet, ein feierliches Beieinander idealisch den Ort- und Zeitbedingungen enthobener Gestalten, hier das Bedürfnis, das Damals und Dort des geselligen Zusammenseins zu begründen, mit dem Ergebnis fesselnder und irritierender Unklarheit, an der Grenze des Genrehaften und des Symbolischen. In einem tiefen Kirchenraume die ganze Sippe, man weiß nicht recht, zu welchem Zwecke, versammelt. Ein Knabe, der krummbeinige, vom Rücken gesehene, amtiert und scheint zur Kirchendienerschaft zu gehören. Er löscht eine Kerze am Altar aus. Gerade weil alles natürlich zuzugehen scheint, fragt man nicht, was eigentlich vorgehe und wundert sich über die müßigen, steif gestellten Familiengruppen. Man spürt, daß der Meister erzählen will. Es gelingt ihm aber nur in schwachen Wellen, die Ruhe des »lebenden Bildes« aufzuheben, namentlich mit Kinderstubenmotiven.

In der Form sorgt Geertgen für Belebung durch Richtungswechsel und Mutation der Ansichten, durch Drehen und Abwenden der Köpfe. Ein Kind beugt den Kopf so stark vorwärts, daß das Antlitz völlig verschwindet.

Hinten, mitten auf der Platte des Altartisches steht die in Holz geschnitzte Gruppe, Abrahams Opfer. Geertgen mag sich diesen Schmuck als passend für einen jüdischen Tempel vorgestellt haben, zugleich wies er damit typologisch auf den Opfertod Christi hin. Der Zustand des Bildes ist höchst ungleich. Einige Partien sind roh restauriert, namentlich die Gewänder der Figuren auf der linken Seite.

In den gut erhaltenen Teilen ist Geertgen auf seiner Höhe, was die Durchbildung des Einzelnen, die tiefe Leuchtkraft der Farbe und das Lichtspiel betrifft. Die steife und puppenhafte Erscheinung einiger Figuren, die flachen, vergleichsweise schwach modellierten Köpfe mit leerem Ausdruck, sind als Anzeichen relativ früher Entstehung zu erklären.

Aus den Sammlungen v. Kaufmann und Onnes wurde die Geburt Christi für die Londoner National Gallery erworben, damit dasjenige Werk Geertgens, das neben dem Täufer in Berlin jenseits kunsthistorischer Interessiertheit befriedigt und beglückt. Kleine Tafeln mit einfachen Kompositionsaufgaben gestatteten dem Meister am ehesten, seinen Wirlichkeitssinn und seine Gefühlsweise zu vereinigen. 1 T. I

Zur Nachtzeit, heimlich, geborgen, umschlossen, betet Maria, über das neugeborene Kind gebeugt. Auf ein Ausdrucksmittel sich beschränkend, die größte Kraft im kleinsten Punkte sammelnd, bildet Geertgen folgerichtig das tiefe, geheimnisvolle, durchsichtige Dunkel aus. Die Lichtquellen liegen innerhalb der Bildfläche.

Strahlen sprühen auf von dem im Steintroge liegenden Kind und erhellen den Madonnenkopf. Oben leuchtet ein Engel am nächtlichen Himmel, das Feuer, das die Hirten entzündet haben, glänzt in der Ferne. Links am Rand dicht übereinander gestaffelt fünf Engel, Joseph oben am Rand, Ochs und Esel in der Mitte, alles im Dämmer. Das Licht hebt hervor, schafft den Rhythmus der Komposition und wirkt bindend und lösend. Das Helldunkel im Sinne Rembrandts als Mittel der Heiligung, Weihung, Vergeistigung, Konzentration auf das Wesentliche, auf das Seelische, auf den Sinn und Kern der Erzählung. Der Beschauer wird hingeleitet zu dem staunenden Antlitz der Mutter. Alles Störende, grob Tatsächliche, Gleichgültige ist durch Überdunklung ausgeschieden.

Ob Geertgen der erste war oder nicht, ob jemand vor ihm schon Ernst gemacht hatte mit der Geburtstunde, gleichviel, jedenfalls hat er, tief die seelisch lyrische Ausdrucksgewalt der Nacht fühlend, volksliedhaften Klang den Lichtumständen abgewonnen. Die Komposition, aus inniger Vertiefung in den Evangelienbericht konzipiert, wirkt weder als Schrulle noch als Kunststück. Geertgen war ein aufgeklärter scharfer Beobachter, war auf Wahrheit und Richtigkeit aus, war human und gefühlvoll, er hatte Überirdisches darzustellen und mag geahnt haben, daß die Nacht der Gottheit sicherste und letzte Zuflucht wäre.

Wir besitzen drei Anbetungen der Könige von Geertgens Hand und wollen den Vorteil, den die Vergleichung dieser Tafeln gewährt, ausnutzen. Balet hat zwei davon, wie ich glaube, mit Unrecht,
2 T. II dem Meister abgesprochen, die dritte nicht gekannt. Das Bild im Rijksmuseum hat sich in seine Vorstellung nicht eingefügt, vermutlich aus keinem anderen Grund als, weil es, scharf geputzt, ein fremdartig dünnes und mattes Aussehen angenommen hat.

Was das Triptychon in Prag betrifft, das Balet auch ablehnt, gibt es diese Entschuldigung nicht. Das Werk ist gut erhalten. Das dritte Stück, das aus holländischem Privatbesitz in die Sammlung Oscar Reinhart nach Winterthur gelangt ist, hat wenig Beurteilung erfahren, wird fast nirgends erwähnt. Auf der Utrechter Ausstellung von 1913 tauchte es auf, völlig übermalt, und wurde nicht ernst genommen. Nach der glücklichen Reinigung hatten noch wenige Kenner Gelegenheit, es zu prüfen. 4 T. IV–VI 3 T. III

Die beiden Einzeltafeln, die in Amsterdam und die in Winterthur, sind miteinander verwandt und beide, wenn ich nicht irre, früher entstanden als die Wiener Tafeln. Geertgen kannte die Monforte-Anbetung von van der Goes oder doch eine Kopie oder Nachzeichnung jener Tafel und kam von diesem Vorbilde nicht los. Auch in der Wiener Beweinung, wie wir gesehen haben, und in der Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums, wie wir sehen werden, tauchen Erinnerungen auf an Bewegungsmotive des Genter Meisters. Geertgens Amsterdamer Bild ist weit schmäler als die Monforte-Tafel, die Komposition steif mit aufrecht beieinanderstehenden Figuren, weit entfernt von der breitwelligen und dichten Gruppierung in jenem Werke. Dennoch bleibt Abhängigkeit offenbar, im Verhältnis der Gestalten zueinander, in der Isolierung des beim Rande stehenden Mohrenkönigs, in der Handbewegung des zweiten Königs und in dem Profilkopfe des teilweise verdeckten Pagen. In dem Bilde der Reinhart-Sammlung hat der Meister den Mohren wiederum an den Rand gerückt, den zweiten König aber, der mit dem Schwerte zwischen den Beinen kniet, dem Genter Vorbilde entnommen. Das Bild in Amsterdam ist, auch abgesehen von dem Zustande, mager, namentlich im Mittelgrunde dünn, während die zweite Tafel mit genrehaften Zutaten, unterhaltenden Nebenzügen,

»malerischen« Figuren im Grunde, die freiere, mehr persönliche Schöpfung zu sein scheint und, wie ich glaube, die spätere. Ein erheblicher Zeitabstand zwischen den beiden Werken ist aber nicht anzunehmen, zumal da die Kopftypen der Madonna und der Magier in der reiferen Komposition vergleichsweise altertümlich, ungefähr auf derselben Stufe stehen wie in dem Amsterdamer Sippenbilde. Übrigens kann die Analyse nicht bis zu Ende durchgeführt werden, weil die Anbetung in Amterdam im ganzen scharf geputzt, und die in Winterthur wenigstens in einigen Teilen, namentlich in der Madonna und dem Kinde, bei der Aufdeckung nicht ganz tadellos ans Licht getreten ist.

Unzweifelhaft in einigem Zeitabstande von den beiden Einzeltafeln ist das Prager Triptychon entstanden und steht für sich mit der munteren Erzählung, die den Mittel- und Hintergrund erfüllt. In der Typik der Hauptfiguren weicht dieses Bild ein wenig ab von allen anderen Schöpfungen des Meisters, wenn auch keineswegs so weit, daß Balets Bedenken gegen die Autorschaft berechtigt erschiene.

Die perspektivische Konstruktion der Bodenplatte ist vortrefflich gelungen. Die Köpfe sind kräftig durchmodelliert. Die Augen liegen tief. Das Blöde und Puppenhafte ist überwunden. In der Zeichnung sind Schwierigkeiten aufgesucht und bewältigt, wie in den drei Händen, die am Arm des Kindes zusammenstoßen. Die außerordentlichen Vorzüge schließen die Möglichkeit der Nachahmung aus. Ich finde keine andere Erklärung, als daß dieser Flügelaltar ein spätes, noch nach dem Johanniter-Altar entstandenes, Werk von Geertgens Hand sei.

Der Meister spinnt die Erzählung mit Lust aus. Das reisige Gefolge der Könige erfüllt das stille Dorf mit Trubel und bevölkert

das Land. Pferde werden getränkt, spiegeln sich im Wasser, ein Page schreitet mit einer langen Lanze auf der Schulter mächtig aus. Die kleinen Figuren sind in natürlichem Zusammenhange mit der Örtlichkeit geschildert und lenken mit frischer Lebhaftigkeit von dem Ernste der Epiphanie ab. Die großen Figuren haben an Ruhe und Würde nicht eingebüßt, sehen aber klüger und seelisch freier aus als in den anderen Anbetungen. Die Köpfe sind eher eckig zugeschnitten als rund herausgedrechselt.

Auf den beschnittenen, deshalb eng gewordenen Flügelfeldern links der knieende Stifter, hinter ihm stehend der hl. Bavo mit Falken und Schwert, rechts die Donatrix mit dem hl. Adriaen, der Schwert und Ambos hält. Die Standfigur des hl. Bavo, des Haarlemer Heiligen, steif militärisch, für sich, mit Respekt vor der vollrunden Ganzheit der einzelnen Gestalt.

Das Utrechter Museum besitzt ein kleines Tafelbild, in dem die 7 T. XI
Gestaltungsweise Geertgens, schwer kämpfend gegen das hieratische Thema, nicht gerade deutlich sichtbar wird. Ein seltsames Gebilde ist entstanden, voll innerer Widersprüche. Die Figuren stoßen, Illusion der Körperlichkeit und des Luftraums anbahnend, auf einen Goldgrund. Schräg in die Tiefe gestellt der offene Sarkophag, in dem Christus steht mit dem mächtigen Kreuze. Rechts in der Ecke die halbe Figur Marias diesseits des Steinsarges, daneben der Kopf des weinenden Johannes, jenseits des Sarges links unten in der Ecke Magdalena und oben, die Fläche füllend, drei fliegende Engel mit den Marterwerkzeugen.

In der Hauptfigur, dem schlaff mit geknickten Beinen stehenden, mit Wunden bedeckten Heiland, wirbt der Meister mit überkommenen Mitteln um Teilnahme. Andere Teile, die Köpfe der Frauen, die Hände der Mutter stehen dem Besten nicht nach und

zeigen den gereiften Stil des Meisters. Illusion erzeugt Bedürfnis nach Illusion. In diesem Falle sind die gefalteten Hände Mariae so wirklich, mit den Schlagschatten, daß die mangelnde Raumdurchbildung im ganzen um so peinlicher empfunden wird.

Die Aufgabe scheint Ausstellung, Repräsentation, ein idealisch skulpturhaftes Verharren zu fordern. Geertgens Gestaltung mit den schrägen Hauptzügen in engem Felde bringt eine unruhige Zufallshaftigkeit hervor, sodaß die Tafel, wie ein Fragment, des Gleichgewichts entbehrt. Vielleicht fehlt wirklich etwas. Der Beobachter scheiterte namentlich bei Bildung der Hauptfigur. Die Gottheit, nach dem leiblichen Tode, das schwere Kreuz haltend, ein Bild des Jammers, aber auch der Sieger: zu dieser Vision vermochte sich die auf das Sichtbare und Tastbare angewiesene Natur nicht aufzuschwingen.

8 T. XII Zu den reifen Schöpfungen des Meisters gehört die durch prahlerische Körperlichkeit und ungewohnten Maßstab, den Maßstab des Lebens, auffallende Madonna in Halbfigur, die das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum besitzt. Typik und Formensprache offenbaren sich hier aufs Unzweideutigste. Die scharfsichtige, kenntnisreiche Beobachtung der ruhenden Form hat die Illusion greifbarer Leiblichkeit in einem Grad erreicht, der sonst im 15. Jahrhundert von keinem Niederländer erzielt worden ist. Wie papierdünn und unreal erscheinen daneben Memlings etwa gleichzeitig entstandene Madonnen.

Der ganz nach vorn gedrehte Kinderkopf ist mit tiefen, sanft ins Licht übergehenden, starken Schatten, fast ohne Reflexe modelliert. Die Verkürzungen sind ein wenig übertrieben, wie im Ohr, von dem ein ganz schmaler Streifen sichtbar bleibt. Das Gesicht mit flachliegenden Augen, kindlich im Ausdruck, doch herrscherhaft

Raum beanspruchend und füllend. Man spürt den unsichtbaren Hinterkopf, dem sich die Kugel zuwölbt. Man ist versucht, nach dem Gewichte des satten Kindes zu fragen. Meisterhaft sind die Hände gezeichnet, namentlich die Rechte, die eine Blume hält. Die Mutter umgreift den Arm des Sohnes ähnlich wie Maria in der Monforte-Anbetung von van der Goes.

Die Form, stereometrisch prall und arm an Binnenzeichnung, fest und von dichter Materie, wird als etwas zu groß empfunden. Die Farbe, das leuchtende Scharlach des Kleides mit schwarzen Schatten, reflektiert im Fleisch und prangt gegen das Weißzeug, sowie gegen das Laubgrün der tiefgestimmten Landschaft, die im Mauerausschnitte sichtbar wird.

Die Ambrosiana in Mailand besitzt ein miniaturhaft kleines Ma- 9
donnenbild, das ich für eine eigenhändige Arbeit Geertgens halte. Freilich wundere ich mich nicht über Einspruch in diesem Falle, da erfahrungsgemäß so schroffer Wechsel des Maßstabes zum Hindernis wird, das viele Kunstfreunde zu überwinden nicht in der Lage sind. Die Form gewinnt in dem beschränkten Raum einen spitz zierlichen Charakter. Ich meine aber, nichts von der Art und dem Können des Meisters in dem Bilde zu vermissen.

In der Sammlung des Prinzen G. N. von Leuchtenberg zu Petersburg 14
befand sich ein beachtenswertes Frauenporträt*, das ich dem Stile nach in die Nähe Geertgens stelle — freilich nur aus Kenntnis einer mittelmäßigen Abbildung —. Oben rund geschlossen, mit gemaltem Rahmen, die Frau in Halbfigur, beide Hände vorn am Leib aneinandergelegt — eine beispiellose Bildform. Unten auf dem Rahmen ein gewelltes Band mit der Inschrift: Laudate

* Les trésors d'art en Russie 1904 »peintre inconnu de l'école Française du XV. s.« — Wo das Bild sich gegenwärtig befindet, konnte ich nicht feststellen.

eum in atrye coelorum et bestiae terrarum adorabunt Ecce venit deus et nascetur de paupercula clamabunt. Dieser Text läßt auf eine Andachtstafel schließen, mit der das Porträt in irgendwelcher Art, etwa in Diptychonform, verbunden war. Nun läßt sich feststellen, wer die dargestellte Frau ist.

Eine gegenseitige Zeichnung nach diesem Bilde, wenn nicht nach einer Replik davon, im Arras-Codex* ist mit der Unterschrift versehen: Anne bastarde de bourgogne II femme de Adolph de cleves et de Ravesteyn. Die Beischriften im Arras-Codex haben sich in großer Zahl als richtig erwiesen, sind glaubwürdig. Adolph von Cleve regierte von 1463 bis 1493, er heiratete um 1488 die um 1468 geborene Tochter Antons von Burgund, die 1507 starb. Das Bildnis ist demnach um 1490 entstanden und kommt dem Stile nach als eine Arbeit Geertgens in Betracht, vielleicht freilich als eine Kopie nach einem Bilde Geertgens. Der Kopf mit der stark verkürzten »fliehenden« Gesichtshälfte, der versonnene Ausdruck, die flachliegenden Augen, die menschlich schlichte, individuelle Haltung, weitab von der Konvention der Fürstenporträts, schließlich die Handform, zeugen für Geertgen.

13 T. XV Eine bedeutende Komposition Geertgens ist uns wenigstens in einer Kopie erhalten, die bald nach 1550 anscheinend ausgeführt, über die Typik und die Formensprache des Urbildes bestimmte Auskunft zu geben vermag. Die aus dem Besitze des Herrn Professors U. Thieme in das Leipziger Museum gelangte Dominicus-Tafel verdient mehr Aufmerksamkeit, als sie bis jetzt gefunden hat. Weale — im Katalog der Brügger Ausstellung von 1902 (Nr. 256) — hat den Titel formuliert als »Einsetzung der Verehrung des Rosenkranzes«. Die breite Tafel, wenn nicht eine Einzeltafel, so der

* Photo Giraudon Nr. 355.

mittlere Teil eines Altares — die perspektivische Konstruktion des Fliesenbelags geht vom Zentrum der Bildbreite aus — enthält vier Szenen, die durch Bauwerk voneinander geschieden sind. Links die Madonna, stehend, eine königliche Erscheinung, mit zwei dienenden Engeln, die ihren Mantel heben und seitlich ausbreiten. Sie reicht gemeinsam mit dem auf ihrem Arm sitzenden Christkinde dem vor ihr knieenden heiligen Dominicus den Rosenkranz. Ganz links Blick in eine Kapelle, wo der Heilige mit nacktem Oberleib, den Rosenkranz in den Händen, am Altare betet. In dem breiteren Gemach auf der rechten Seite übergibt Dominicus den Rosenkranz einer fürstlichen Dame, die durch das Lilienwappen im Gewand als eine französische Königin kenntlich gemacht ist, während sein Begleiter, ein jüngerer Dominikaner, Rosenkränze an die höfische Gesellschaft verteilt, die in gedrängter Gruppe rechts am Rande steht. Draußen, im Mittelgrunde, der Heilige predigend. Von der ziemlich flauen Ausführung abgesehen, offenbart diese Kopie alle Eigenschaften des Meisters: die sachlich verständige Raumdisposition, das straff aufrechte Stehen der Figuren, eine von hinten gesehene Gestalt, mit der Hand auf ihrem Rücken, die in scharfem Kontrast hellen und dunkeln Vertikalstreifen, die knochigen, langen, stark bewegten Finger, die kurzen Nasen und im Ganzen die schneidende leibliche und räumliche Realität. Wir schließen mit beträchtlicher Sicherheit auf ein Original, das etwa gleichzeitig mit dem Prager Triptychon entstanden war.

GEERTGEN ALS EIN VERTRETER HOLLÄNDISCHEN WESENS

DIE Persönlichkeit des in Haarlem tätigen, angeblich in Leiden geborenen, Meisters steht deutlich vor unseren Augen, nachdem wir sein erhaltenes »Werk« geprüft haben — mit Charakterzügen, die als holländische begrüßt werden. Wenn die geistige Art des Landes in dem »Werke« seines Haarlemer Vorgängers, van Ouwaters, minder scharf profiliert hervortrat*, so mag dies teilweise an der mangelhaften Aussage des spärlich erhaltenen Bilderbestandes liegen, wir dürfen aber vermuten, daß die Generation Geertgens mit gesteigertem Selbstbewußtsein die örtliche und rassenmäßige Eigenart ausprägte gegenüber der Generation van Ouwaters. Nähern wir uns doch dem Zeitpunkt, in dem der Norden sich politisch, wirtschaftlich und im religiösen Bekenntnis vom Süden ablöste.

Über die Herkunft Geertgens, über seine Ausbildung ist Klarheit schwerlich zu erlangen. Freilich versichert van Mander, van Ouwater sei sein Lehrer gewesen. Die vergleichende Stilkritik vermag jedoch Bestätigung dieser Aussage nicht zu erbringen. Nicht ganz provinziell abgeschlossen im engen und dunkeln Bezirke der Haarlemer Produktion vollzog sich Geertgens Ausbildung. Berührung mit den in Gent und Brüssel herrschenden Meistern ist beobachtet worden**. Man hat aus diesen Beziehungen Folgerungen gezogen zu

* Vgl. M. Bd. III.

** S. oben S. 18f.

ersehnter Bereicherung der Biographie und beliebter pragmatischer Abrundung. Geertgen wäre in jungen Jahren, etwa als wandernder Geselle, im Süden gewesen. Setzen wir das Geburtsjahr mit 1460 ein, so fällt die Lehrzeit in die Jahre 1475 bis 1480, also in die Blütezeit Hugos van der Goes. Um 1480 war Geertgen jung genug und alt genug, wenn anders er damals in Gent war, tiefe Eindrücke von der überlegenen Gestaltungskraft Hugos zu empfangen. Da aber nur einzelne Motive aus dem »Werk« des Genters in seiner Phantasie weiterlebten, da ihm, soweit wir sehen, nur eine Komposition Hugos, nämlich die der Monforte-Anbetung, bekannt war, so könnte er wohl eine Zeichnung oder mehrere Zeichnungen besessen haben, die ihm jene Bildmotive übermittelten, ohne daß er jemals die Heimat verlassen hätte.

Rogiers und Hugos Vorbilder wirkten gleichsam an der Stelle des schwächsten Widerstandes, nämlich dort, wo des Holländers Kraft versagte. Geertgen wurde ergriffen von dramatischen Bewegungsmotiven, die seiner Erfindungsgabe fremd waren und in der heimischen Überlieferung nicht vorbereitet lagen. Wir erinnern uns daran, daß Rembrandt in der Dramatik seiner Jugend sich an Rubens anzulehnen scheint. Die — sicherlich etwas schiefe — Parallele mag immerhin ein wenig das Verhältnis Geertgens zu van der Goes bezeichnen. Wie ernst es der Haarlemer mit der Erzählung nahm, wie entschieden mit drastischen Gegensätzen er biblische und legendenhafte Geschehnisse und Situationen veranschaulichte: er baut Gruppen auf, die stillebenhaft wirken. Ihm mangelt durchfließende, verbindende und einigende Bewegung. Der Zusammenhang wird mehr durch die Realität der Örtlichkeit als durch geistige Beziehungen zwischen den Figuren gesichert. Wenigstens in seinen reichen Kompositionen wirken die Figuren ein wenig

wie aufgestellt auf dem Schachbrette. Bezeichnend für seine Gestaltungsweise ist es, daß die kleinen Tafeln mit wenigen Gestalten oder mit einer Gestalt in besonders hohem Grade befriedigen, wie der Täufer in Berlin oder die heilige Nacht in London. Die Figuren mit dem Raume zu vereinigen, gelingt dem Meister leichter, als sie miteinander zu verbinden, und am glücklichsten gestaltet er, wenn er das Bild als ein Ganzes beobachtend aufzunehmen vermag. Sein Bedürfnis, den einzelnen Organismus nach Form, Farbe, Gewicht und seinem Verhältnis zum Raume zur Geltung zu bringen, hindert ihn daran, figurenreichen Gruppen zügige Verschlungenheit zu verleihen. Wohl trachtet er nach Bewegtheit, doch scheinen die Körper nach heftiger Aktion in exzentrischen Lagen zu verharren. Die Illusion des Sich-Bewegens wird nicht hervorgerufen. Geertgens Geschöpfe stehen zumeist auf beiden Beinen, sie stehen sicher, wie sie auch unzweifelhaft sitzen. Ihr Verhältnis zur Bodenplatte und zur Sitzfläche ist überzeugend ausgedrückt. Dies will mehr besagen, als es scheint. Ich habe, als ich Rogiers Kunst zu schildern versuchte*, gerade das Gegenteil davon als ein Merkmal von tiefer Bedeutung hervorgehoben. Der bedenkliche Punkt, bemerkte ich bei Beurteilung Rogiers, liegt dort, wo die Figur einerseits, das Terrain oder das Bauwerk andererseits, zusammenstoßen. Dort stimmt die Rechnung nicht. In der Ausbildung des dreidimensionalen Gehäuses, des landschaftlichen wie des baulichen, ist Geertgen weit konsequenter und erfolgreicher als Rogier, als Memling, selbst als van der Goes.

Die naturkundliche Aufgeklärtheit, die mit der Heimat vertraute Vernünftigkeit des Holländers verlangte Klarheit der räumlichen Umstände und opferte dieser ersten Forderung vieles. Geertgen

* M. Bd. II S. 50.

erbaut den Schauplatz, begrenzt ihn nach den Seiten und der Tiefe zu, mit Mauern, Laubwänden oder Felsen und setzt die Figuren ein, im natürlichen Größenverhältnis, mit richtiger perspektivischer Konstruktion, sogar in leidlich konsequenter Lichtführung. Sein landschaftlicher Raum teilt einige Eigenschaften mit dem Innenraume, zumal da er meßbar abgeschlossen erscheint, und das Licht darin eher gesammelt als diffus, eher warm als kühl, wie aus naher Quelle, zuweilen selbst wie aus künstlicher Quelle strahlt. Das Licht erzeugt kräftige Gegensätze im Dienste der Modellierung, es spielt nicht, sondern entscheidet sich zu ja und nein.

Geertgens Phantasie beginnt die Erzählung mit dem Wo und Wann. Er bemüht sich um örtliches und zeitliches Kolorit und kontrastiert die Legenden und die Wunder gegen die nüchterne und verständige Gegenwart, namentlich durch das Kostüm, freilich nicht als ein kenntnisreicher Historiker, vielmehr — für unsere Augen — wie ein Märchenerzähler. Hier, wie auch oft in anderen Fällen, irrt sich der Beobachter, wenn er »Zeittracht«, nämlich die Tracht aus des Meisters Zeit, zu erblicken glaubt, welche Tracht wir im circulus vitiosus eben aus den Gemälden wähnen kennen zu lernen. Natürlich kam der Meister von den Grundformen der zeitgenössischen Bekleidung nicht los und vermochte das Fremde nicht anders als durch Abwandlung, Aufputzung und Übertreibung des Vertrauten zu gestalten. Das Kostüm ist idealistisch und phantastisch in höherem Grad, als es uns zunächst vorkommt. Der Absicht und Wirkung auf seine Zeitgenossen nach schuf Geertgen Historienbilder. Was vom Kostüme gilt, trifft auch auf die Baulichkeiten zu und auf den Menschentypus. Die romanischen Burgen kamen dem Meister uralt, heroisch und ehrwürdig vor, passend zu den vorweltlichen Abenteuern.

Die dramatische Spannung entstammt dem Gegensatze der frommen, sittsamen und ehrbaren Christen einerseits und der heillosen Juden oder Heiden andererseits. Die Bösen erscheinen fremdrassig, mit üppigem Haarwuchs, grausam, grotesk, komisch in ihrem Hochmut oder in ihrer Beschränktheit und werden mit demokratischer Abneigung gegen aufgeblasene Tyrannei, gegen Hofzeremoniell und gegen Säbelgerassel betrachtet. Christus und die Heiligen litten in einer glücklich überwundenen Zeit, als dreistes, verstocktes und abergläubisches Volk mit fremden Sitten sich spreizte. Das exotisch Bunte wird als unterhaltend der erbaulichen Erzählung beigemischt. Die Frommen und Heiligen sind schön im Sinne eines persönlichen und holländischen Ideals. Glattgewölbte Köpfe mit hoher Stirn, dunkeln, flachliegenden Augen, hohen, rundgeschwungenen Brauen, kurzer, etwas gestülpter Nase und schwachem Kinn, im Ausdruck treuherzig, rührend, zuweilen weinerlich oder dümmlich und trotz dem Brokat und dem Geschmeide bürgerlich: so treten die Frauen auf. Die Männer greifen fest zu mit knochigen Händen, mit langen, beweglichen Fingern, verraten aber im Antlitz wenig Willenskraft.

Die Gestalten gleichen Säulen, gleichen Kegeln. Von allen Möglichkeiten der Bewegung scheinen sie am ehesten bereit zu sein, um die eigene Achse zu kreisen. Der Meister zeigt sie bald in dieser, bald in jener Ansicht und gerne vom Rücken.

Bewußt angewandtes Mittel zur Veranschaulichung räumlicher und kubischer Wirklichkeit ist die linienperspektivische Konstruktion. Sie ist lernbar, ist mit Zirkel, Lineal und Maßstab erreichbar und namentlich darin erfolgreich, daß die Bodenplatte, die Standfläche überzeugend horizontal wirkt. Die Gründe werden durch leitende Zickzacklinien miteinander verbunden. So wird in

dem Bilde des Täufers das Auge in die Tiefe gelockt durch die hin- und herstoßenden Schrägen der Rasenbank und der Bachrinne. In den reicheren Kompositionen weist die Verjüngung der Figuren, vielfach gestuft, der Tiefe zu, von rechts nach links und von links nach rechts.

Die perspektivische Erscheinung des Menschenleibes, des Kopfes, in Verdeckung, Verkürzung, Überschneidung, ist nicht zu ermessen oder zu errechnen, sondern wird beobachtet und gefühlt. Geertgen, bedacht auf die Relativität der Form je nach der Ansicht, übertreibt zuweilen und gibt lieber zuviel als zuwenig von perspektivischer Verschiebung, so daß die Tiefenflucht der verkürzten Gesichtshälfte sich übereilig zu vollziehen scheint.

Seine Darlegung des Gesehenen bringt eine kristallische Gliederung mit sich, eine pralle und knappe Form mit geringen Ausladungen und von fester Materie.

Das Bildnis erfordert Beobachtung der gegebenen individuellen Bildung. Ist die Nase groß und ausgebogen, so wird der Meister sie auch so zeichnen, mag er noch so sehr geneigt sein, die Nase klein und eingebogen zu bilden. Was sich trotzdem von seiner Formneigung, also gegen die gegebene Formtatsache, durchsetzt, muß zutiefst in seiner Konstitution liegen und im höchsten Grade aufschlußreich sein. In diesem Sinne sind die Bildnisköpfe zu prüfen. Im Wechsel geschnittener Flächen und kuglig gewölbter Teile, scharf beleuchtet, wirken sie wie stereometrische Körper mit einem Mund, der gerade wie mit dem Lineal gezogen ist, mit Grenzen von mathematischer Entschiedenheit und Reinheit.

Sind Ziel und Wegrichtung einigermaßen erkannt, so muß der Meister, zumal da er ja in jungen Jahren starb, gegen Ende seiner Wirksamkeit dem Ziele am nächsten gewesen sein. Wir sind also

zur zeitlichen Ordnung der erhaltenen Werke gerüstet. Wenn die allgemeine Entwicklung sich darin konsequent blieb, daß der Menschenleib sich mehr und mehr von der Bildfläche löste und vollrunde Freiheit im Raume eroberte, so hat Geertgen auf dieser Bahn ein tüchtiges Stück zurückgelegt.

Das Land ist hügelig und von frischem Grün bedeckt. Das Laub gleicht einer durchbrochenen Wand, indem das weiße Himmelslicht fleckig herdurchscheint.

Wie stark auch Geertgen das »Es war einmal« betont, das Dasein, das Hiersein göttlicher und heiliger Gestalten, die, unter irdischen Raum- und Lichtverhältnissen, unsere Luft atmen, bringt eine Vertraulichung der kirchlichen Lehre hervor, von ähnlicher Wirkung wie die Übertragung der Bibel in die Muttersprache. Mit solcher Annäherung fielen schützende Schleier. Das Volk verstand die Sprache und gewann Mut, zu widersprechen. Rationalistischer Einwand, individuelle Auffassung, persönliche Deutung, Sektenwesen lösten in der Folge die Kirchenkonvention auf. Das alte Gebot: Du sollst Dir kein Bildnis machen — vom Standpunkte der Orthodoxie war es kluge Vorbeugung.

Die individuelle Form in ruhiger, dauernder Erscheinung mit festem Blicke zu erfassen, war Geertgen sicherlich begabt. Er war zum Portraitisten geboren, und die Reihe der Bildnisse in der Wiener Johanniter-Tafel zeigt überlegene Meisterschaft. Schade nur, daß wir keine Einzelbildnisse von seiner Hand besitzen, sei es, daß Porträtaufgaben ihm nicht zufielen, sei es, daß seine Schöpfungen zugrunde gegangen sind.

Geertgens Malweise unterscheidet sich der Anlage nach nicht wesentlich von der seiner südniederländischen Zeitgenossen. Die angedeuteten persönlichen und spezifisch holländischen Eigenschaften

bestimmten aber seine Pinselführung und gaben ihr wachsende Freiheit. Je nach dem Bildformat, dem Figurenmaßstab, je nach der Materie, die er beobachtete, je nach den Akzenten, die seine seelische Anteilnahme verteilte, malte er glatt oder rauh, genau oder flüchtig, breit tuschend oder pastos punktend, stets aber feurig und temperamentvoll. Die holländische Malkunst nahm im 17. Jahrhundert eine handschriftliche Offenheit an, deren frühe Regungen in Geertgens Vortrage zu spüren sind.

Das holländische Wesen prägt sich in der fruchtbaren Produktion des 17. Jahrhunderts reich genug aus, ist aber wegen der Mannigfaltigkeit der Äußerungen nicht leicht in einigen Sätzen zu formulieren. Immerhin, blickt man aus einigem Abstand und mehr auf die durchschnittliche als auf die geniale Gestaltung, so bleibt eine Vorstellung zurück von unpathetisch diesseitiger Weltanschauung, von bejahender, genügsamer Hinnahme der individuellen Erscheinung, von Freude am eigenen Haus und genauer Kenntnis der Umgebung.

Das Abbild wird um seiner selbst willen angestrebt, nicht zur Dekoration, nicht als Symbol, nicht zur Repräsentation. Um seiner selbst willen, in doppeltem Sinn, insofern das sichtbare Objekt geehrt, und das Vermögen der Wiedergabe geschätzt wird. Der holländische Geist reicht von philiströsem Optimismus, humorvoller Mitfreude bis zur tiefsten Vergeistigung. Die Beobachtung, auf die alle Kräfte konzentriert werden, befreit von Formenkonventionen, stärkt die Individualitäten und schafft eine unendliche Mannigfaltigkeit von Bildformen und Vortragsweisen. Die Natur dankt für treue Gefolgschaft und beschenkt die Maler aus ihrem Reichtume.

Die holländische Malkunst entfaltet sich im 17. Jahrhundert unter den bekannten politischen, wirtschaftlichen und religösen Verhält-

nissen. Volkstum und Rasse wirkten mit, indirekt, indem sie dazu beitrugen, jene Verhältnisse zu schaffen, und direkt, indem sie in der Kunstproduktion Gestalt annahmen. Volkstum und Rasse sind nicht konstante, dauernde Mächte, sie wandeln sich in Wechselwirkung mit den historischen Umständen.

Wo wir in der Produktion des 15. Jahrhunderts auf jenes Verhältnis zu den sichtbaren Dingen stoßen, das durchgebrochen und befreit im 17. Jahrhundert triumphiert, dürfen wir holländisches Wesen im Keime begrüßen.

Sehen wir in Geertgen einen Ahnherrn der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, so dürfen wir nicht vergessen, hinzuzufügen, daß Jan van Eyck sein Vorgänger war. Nicht als ob Geertgen von Jan van Eyck gelernt hätte: die tiefe Übereinstimmung im Verhältnis zum Sichtbaren mag als Stammesgemeinschaft gedeutet werden.

NACHFOLGER GEERTGENS UND EINZELNE HOLLÄNDISCHE WERKE AUS SEINER ZEIT

IN das »Werk« Geertgens habe ich vor Jahren — unter Widerspruch von Seiten Balets und auch wohl anderer Kenner — ein Diptychon der Braunschweiger Galerie aufgenommen. Darüber urteile ich jetzt etwas anders als früher. Der vorzüglich erhaltene, nicht nur in kleinem Maßstabe, sondern auch in kleinem Stile, mit glücklichem Sinn für adrette und lichte Erscheinung ausgeführte Klappaltar zeigt auf der linken Tafel die wohlgeordnete Gruppe der Anna selbdritt, auf der Tafel rechts den Stifter, einen Karthäusermönch, mit einer weiblichen Heiligen und auf der Rückseite des rechten Flügels die Standfigur des hl. Bavo in einer Mauernische. Der ritterliche Heilige, mit Schwert und Jagdfalken dargestellt, wurde wie in Gent so in Haarlem verehrt. In diesem Falle weist er nach Haarlem, nach der Stadt Geertgens. Die beiden Hälften des geöffneten Altars sind durch Raumeinheit zusammengefaßt. Eine Rasenbank zieht sich, parallel zur Bildfläche, über beide Tafeln, die Gründe voneinander trennend. Die hl. Anna sitzt auf der begrünten Mauer, Maria mit dem Kinde auf blumigem Rasen davor, der Karthäuser kniet, die Heilige steht davor. Hinter der Schranke der blanke Boden des Burghofes, dann die Mauer, die Baulichkeiten rechts und links hochgeführt, in der Mitte oberhalb der Mauer hügeliges Land. Die Raumdisposition, durch alle Gründe

16 T. XVI, XVII

die Richtung der Bildfläche einhaltend, steigert die Behaglichkeit des gartenhaft gepflegten Ortes. Sommerlust in dem umfriedeten Besitz, die Symmetrie der Figurenkomposition vereinigen sich mit der schmuckhaften, hellen Farbe zu dem heiteren Gesamteindruck und der ungewöhnlichen Ausgeglichenheit dieses Andachtsbildes. So gegliederte Burg- und Klosterhöfe als Schauplätze und Hintergründe sind uns in Bildern des Löwener Diericks begegnet und in Bildern von seinen Nachfolgern. Wir können an eine holländische, eine Haarlemer Tradition für diese Raumgestaltung, diese planmäßige Schichtung glauben. Doch ist in dem Braunschweiger Diptychon mehr Stimmungsgehalt der Örtlichkeit abgewonnen als sonst irgendwo.

Nimmt man Geertgens Gesamtwerk zum Maßstab, so kann das Diptychon in Braunschweig dünn, zierlich, glatt, preziös und entspannt genannt werden. Der Versuch, es als ein Jugendwerk des Meisters zu betrachten, mißlingt. Es fehlt den Tafeln etwas, was von der Persönlichkeit untrennbar zu sein scheint. Der Gewandstoff ist zwar plastisch gesehen, doch mangelt ihm die straffe Entschiedenheit. Die Köpfe sind monoton, gemäßigt, ohne die dem Meister eigene Drastik. Die Farbe blumig, etwas süß und kühl. Die Hand nicht so lang, knochig und artikuliert wie sonst.

Der Wandel meines Urteils in bezug auf das Braunschweiger Diptychon wurde nicht zum wenigsten dadurch verursacht, daß ich einen zersprengten Flügelaltar kennen lernte, der, stilistisch dem Diptychon nahe und etwas schwächer, der Einfügung in Geertgens »Werk« stärkeren Widerstand entgegensetzt. Dieser Altar fügt sich aus folgenden Teilen zusammen:

17 T. XVIII a) Die Verkündigung Mariae — London, Tate Gallery (geliehen von Mr. Burrell) — 44,5×36 cm.

b) Die Geburt Christi — Amsterdam, Rijksmuseum, Nr. 940 B (Geschenk Hoogendijk) — 45×35 cm. 18 T. XIX

c) Die Darreichung im Tempel — Sammlung H.V. Jones, Minneapolis, U. S. A. — Paris, Versteigerung J. N. (1923) — 46×35 cm. 19 T. XX

Diese drei Tafeln gehören zusammen als der Überrest von einem Marienaltar, der unfern von Geertgen entstanden, dem Braunschweiger Klappaltar ganz besonders enge verwandt ist. Er müßte in Geertgens Werkstatt entstanden sein, vorausgesetzt nämlich, daß man für das Braunschweiger Diptychon an Geertgens Autorschaft festhält. Denkt man aber, wozu ich jetzt geneigt bin, an einen Schüler und Nachfolger des Haarlemer Meisters, so läßt sich das Diptychon als ein sorgfältig durchgebildetes und ungemein geglücktes Werk von seiner Hand auffassen, der fragmentarisch erhaltene Marienaltar hingegen als eine oberflächliche und durchschnittliche Leistung von ihm.

Der Zusammenhang ist offensichtlich. Das Christkind in der »Darreichung« gleicht in Bildung und Ausdruck völlig demjenigen, das in dem Braunschweiger Bild auf den Knieen der Mutter steht. Der Autor, wie er sich im Falle des Marienaltares benimmt, ist ein geschickter Schüler Geertgens, der die erlernte Form zum Leeren, Glatten, Unanstößigen wendet.

Ich glaube ihm noch ein Werk zuschreiben zu dürfen, das eingehender, mehr mit gesammelter Kraft ausgeführt ist, nämlich die beiden Passionsflügel*, die Gefangennahme und die Grablegung Christi, die ehemals zu Madrid dem Grafen von Valencia gehörig, als Schenkung in die Brüsseler Galerie gelangt sind. 20

Aus englischem Privatbesitz sind 1920 in den Amsterdamer Handel zwei Altarflügel gekommen, etwas flüchtig gemalte Bilder von der 21

* Kronig hat sie Geertgen genannt. (Les Arts, März 1909.)

Außenseite eines Flügelaltars, die in den Maßen mit den Brüsseler Passionstafeln übereinstimmen. In schmuckloser Steinnische, ganz wie der hl. Bavo in Braunschweig, ein jugendlicher Heiliger, nach der Inschrift Valerian (Valeman), und die heilige Cäcilie, anmutige und selbst elegante Figuren. Der Faltenwurf Valerians sehr ähnlich angelegt wie der des hl. Bavo, aber oberflächlicher durchgeführt. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß dieses Paar, die hl. Cäcilie mit ihrem Bräutigam, zu den Brüsseler Tafeln als die Außenseiten gehören.

31 T. XXIII In diesen Kreis fügt sich ein merkwürdiges Männerbildnis, das ich im Amsterdamer Handel 1926 kennen gelernt habe. Kurz vorher tauchte es in London auf einer Auktion auf. Der Mann, in Halbfigur, halb seitlich nach links gewendet, faßt mit der Linken an den Schwertgriff, schultert mit der Rechten eine seltsame Waffe, einen Stab, der, oben gebogen, kugelig ausläuft. In dem lichten und leeren Antlitz weit geöffnete, glotzende, schwarze Augen. Die Konstruktion des Kopfes, die Stellung der Augen mangelt der Sicherheit, doch fesselt die Gesamterscheinung durch individuelles Wesen, das freilich nur im Umriß erfaßt ist.

Vermutlich in Geertgens Werkstatt ausgebildet, wie der Meister des Braunschweiger Diptychons, sich aber deutlicher absetzend mit persönlichem Wesen von Geertgen, tritt ein Maler auf, den ich den Meister des Antwerpener Marien-Triptychons nenne. Von ihm kenne ich drei Werke, nämlich:

23 T. XXI 1. Den Flügelaltar mit der Madonna in der Mitte, dem hl. Christoph auf dem linken, dem hl. Georg auf dem rechten Flügel — in der Galerie zu Antwerpen.

24 2. Die Madonna in Halbfigur mit dem hl. Michael und einem geistlichen Stifter — im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

3. Die Himmelfahrt Mariae, mit einem Stifterpaar — im Provinzialmuseum zu Bonn.

Über das Verhältnis dieses Meisters zu Geertgen bleibt nach der Stilvergleichung kein Zweifel bestehen. Die Analyse irgend eines Teiles, z. B. des Madonnenkopfes in dem Berliner Bilde, offenbart, daß er verständnisvoll von Geertgen und von niemandem sonst gelernt hat. Der halb seitlich gewandte Kopf, mit hoher Stirn, schwachen Brauen, dunkeln, etwas geschlitzten, flachliegenden Augen, kurzer, stark aufgestülpter Nase, schwachem Kinn, mit einer Haarsträhne vor dem halbverdeckten Ohr, im Ausdruck etwas blöde und wehleidig, entspricht ganz dem Frauenideal Geertgens und wirkt ein wenig schief infolge der übermäßigen perspektivischen Verkürzung der in die Tiefe fliehenden Gesichtshälfte. Die scharf beleuchteten, plastisch gesehenen Gewandfalten, die Landschaft mit dem Wasserspiegel, das stark bewegte, ungebärdige Kind: alles im Geiste des Lehrers. Dennoch können diese Tafeln nicht für Kopien, auch nicht für Arbeiten aus Geertgens Werkstatt gehalten werden, sind vielmehr Produkte einer in gewissen Grenzen selbständigen Gestaltung. Einige Eigenschaften seines Vorbildes vernachlässigend, andere übertreibend und fast karikierend, verblüfft der Meister durch kecke, ausgelassene Motive, läßt aber Raumlogik und Sachlichkeit vermissen. Er spielt mit den Errungenschaften seines Lehrers, treibt der Manier und dem Ornament zu, indem er weniger von der Natur ausgeht als von der Kunstform, die Geertgen geprägt hat. Die kubische Illusion ist vergleichsweise schwach, nicht nur infolge geringerer Formkenntnis, sondern auch, weil die Schatten im Fleische durch Reflexe aufgehellt werden.

Der Meister entfernt sich von Geertgens Knappheit und Geschlossenheit mit weit und verwegen ausladenden Gliedern, wie den Flügeln

der Engel, den sternförmig steif von den Köpfen abstehenden Korkzieherlocken und der hohen Krone auf dem Haupte der Madonna. An die Stelle der ruhigen Mauerflächen setzt er metallisches, gotisches Zierwerk, das dünngliedrig ist fast wie Spitze oder Gespinst.

Er löst Geertgens feste, im Raume lebende Form auf in ein Gitterwerk, das sich in der Fläche ausbreitet. Das üppige, perückenhafte Haar in Verbindung mit den schmalen Augen verleiht den Engeln ein drolliges und burleskes Aussehen.

In den Grundelementen werden Geertgens gerade Grenzen, Dreiecke und Prismen gewahrt; bei übermäßiger Stoffmasse, die Motive häufend, kommt der Meister aber zu einer knittrigen, zackigen, gleichsam klirrenden Form.

Die Berliner Tafel, relativ ruhig, mag vor den beiden anderen Bildern entstanden sein, das Antwerpener Triptychon, belustigend, flächendekorativ, scharf beleuchtet, mit extravaganten Bewegungsmotiven, ist wohl das jüngste, jedenfalls das am meisten persönliche und dreisteste Werk des Meisters.

Zwei ausgezeichnete Tafeln, nach ihrer nahen Beziehung zu Geertgen unzweifelhaft holländischer Herkunft, offenbar von einer Hand, lassen die Persönlichkeit eines Meisters deutlich werden, der vielleicht als ein Schüler, jedenfalls als ein Nachfolger Geertgens um 1500 tätig war. Ich nenne diesen Maler den Meister der Figdorschen Kreuzabnahme und erkenne alle seine Eigenschaften wieder in dem
27 Bilde der Lucia-Legende, das aus der F. Lippmann-Sammlung in das Amsterdamer Rijksmuseum gelangt ist.

26 T. XXII Die Kreuzabnahme in Wien überrascht zunächst durch körperliche Beweglichkeit. Turnerisch, fast akrobatenhaft die Schächer, die nicht an gezimmerte Kreuze, sondern an hohe Baumstämme

gebunden, an die Äste geknüpft sind, in wüster Verrenkung der Glieder. Der Leib Christi wird von drei Männern, die auf drei Leitern abwärts steigen, vom Kreuze genommen, was anschaulich und mit Teilnahme an der schwierigen Leistung dargestellt ist. Mit der Neigung für körperliche Aktion und exzessive Bewegungsmotive entfernt sich dieser Maler in derselben Richtung von Geertgen wie der Meister des Antwerpener Marien-Triptychons. Johannes und die sechs Frauen, die knieend, stehend und sitzend des betrauerten Leibes harren, zeichnen sich aus durch auffällig große Köpfe und schmale Schultern, sie sind beinahe zwerghaft und von kranker Zierlichkeit. Namentlich die Stirn sehr hoch und breit, das Kinn klein, die Hand zumeist kurz, der Ausdruck gefühlsselig. Die Falten kurvig geschwungen. Die Landschaft im Geiste Geertgens im Mittelgrunde reich ausgebildet. Die Männer tragen starkgelocktes Haar und etwas theaterhafte Bärte, sind im Grunde weichmütig und jung, und gleichen verkleideten Kindern, die Tragödien aufführen.

Zwei dürftig komponierte Kreuzigungen, ziemlich gleichwertige 28
Wiederholungen, in Utrecht und Amsterdam, hängen mit den Werken des Meisters der Figdorschen Kreuzabnahme zusammen, sind aber ziemlich unbedeutend. Die im Utrechter Museum bewahrte 29
Kreuzigung stammt aus der Kirche von Naarden. Merkwürdigerweise stimmen diese um 1500 entstandenen Tafeln, denen sich eine 30
Geburt Christi im Bonner Provinzialmuseum anschließt, in vielen Zügen mit einer Reihe von Kreuzigungen überein, die gemeinhin dem Jacob von Amsterdam zugeschrieben werden, figurenreiche Kompositionen, die sich in Utrecht, in der Johnson-Sammlung, in Barnard Castle und im Rijksmuseum befinden. Über diese um 1510 entstandenen Bilder wird später zu sprechen sein. Hier stelle ich

nur den Zusammenhang fest und wage die Hypothese, daß der von Geertgen angeregte Meister der Figdorschen Kreuzabnahme nach Amsterdam übergesiedelt, dort auf die um 1500 einsetzende Generation der Maler gewirkt habe.

32 T. XXIV Wie eine Kopie nach Geertgen sieht eine Anbetung der Könige aus, die 1921 im Münchener Kunsthandel auftauchte. In der Komposition, den Typen, dem Faltenspiel, der Landschaft ganz in Übereinstimmung mit den Anbetungen, die von Geertgen erhalten sind, bleibt diese Tafel in der Qualität so weit zurück, daß ein im wesentlichen kopierender Nachahmer als der Autor in Betracht kommt. Wie wenig im ganzen ist uns von der holländischen Kunst des 15. Jahrhunderts erhalten und wieviel davon steht in dieser oder jener Weise mit Geertgen in Verbindung. Die Wirkung dieses Meisters reichte tief und weit. Und das überrascht, da er doch, wie van Mander berichtet, in jungen Jahren gestorben ist.

33 In den weiteren Kreis seiner Sphäre gehört eine heilige Familie im Kölner Museum, ein holländisches Andachtsbild, in dem bürgerliche Enge und familienhaftes Behagen geschildert sind. Die Motive sind nicht neu, bemerkenswert aber ist das innige Verweilen bei der Mahlzeit. Vorn der Tisch mit starker Aufsicht. Darauf, mit Ausführlichkeit ausgebreitet und geordnet, das Tafelgerät und die Speisen, Brote, Butter, ein Krug, ein Napf mit Brei, eine Birne, das Salzfaß. Joseph schneidet eine Scheibe vom Brotlaib. Die Beobachtung führt in die Richtung des Genrebildes und des Stillebens. Der Kopf Josephs nach Bildung, Ausdruck und Wendung ganz in Geertgens Art. Ihm selbst kann das, übrigens nicht tadellos erhaltene, Bild nicht zugeschrieben werden. Die Körper sind zu dünn, die Falten zu kurvig.

34 Ziemlich derbe Arbeiten eines Geertgen-Schülers sind vier Tafeln

mit weiblichen Heiligen, die zur Sammlung James Simon gehört haben, jetzt an verschiedenen Stellen aufzusuchen sind.

Ein aus drei kleinen Tafeln zusammengesetzter Altar, der in der 35
Auktion René de la Faille de Waerloes bei Muller in Amsterdam versteigert worden ist, gehört ebenfalls einem Geertgen-Nachfolger. Links die Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, rechts Anna selbdritt, oben Gottvater. Eine dieser Tafeln, die Madonna mit Heiligen, habe ich im Kunsthandel (Haag, Bachstitz-Galerie) wiedergesehen. Die Nachfolger Geertgens, namentlich die schwächeren, bevorzugen helles, scharfes und buntes Kolorit, mit einer Neigung, die in dem Braunschweiger Diptychon sich ankündigt.

Ein höchst merkwürdiges Gemälde weist auf den Punkt hin, in 36
dem sich Geertgen mit van der Goes berührt. Ich spreche von dem Breitbild mit der Anbetung der Könige in der Cook-Sammlung zu Richmond. Die Figuren in ungewöhnlich breiter, ungewöhnlich niedriger Bildfläche sichtbar, bis zum Knie. Die Perspektive der Baulichkeit so, daß die Gruppe hoch über uns erscheint. Die Ansicht ist mit merkwürdiger Konsequenz auch für die Leiber und Köpfe durchgeführt. Die Gruppe der Madonna und des ältesten Königs fast gewaltsam in ein Dreieck gezwungen. Die Ausführung steht nicht ganz auf der Höhe der Konzeption. Wenn nicht eine Kopie nach Geertgen, ist diese einzigartige Komposition das Werk eines ihm nahestehenden Meisters und bestätigt das günstige Vorurteil in bezug auf die aktive, neue Bildideen erzeugende Kraft, die sich auf holländischem Boden gegen Ende des 15. Jahrhunderts regte.

Wir werten die sichtbaren, spärlich und zufällig in den Bilderstürmen geretteten Monumente als Symptome, wir versuchen aus ihnen auf die verlorene Produktion zu schließen, wobei kein

Hilfsmittel übersehen oder vernachlässigt werden darf. Im Besonderen ziehen wir diejenigen Meister in die Betrachtung, die wie Dierick Bouts und Gerard David von Holland nach Brabant und Flandern übersiedelten. Die Kunst des in Brügge tätigen Gerard David wird daraufhin geprüft werden, bis zu welchem Grade sie Elemente enthält, die den Begriff von der holländischen Art zu bestätigen, zu erweitern und bereichern geeignet sind.

Es ist nicht möglich, die Zeitgrenze zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert einzuhalten, insofern vor manchen Werken die Entscheidung, ob sie vor oder nach 1500 entstanden seien, kaum mit Sicherheit getroffen werden kann. Und selbst wenn das Datum feststeht, kann der Autor eines zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen Bildes seinem Gesamtschaffen nach zum 15. Jahrhundert gehören, wie ja Hieronymus Bosch bis tief in das neue Säkulum hinein tätig blieb. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts vergrößert sich die Zahl der holländischen Persönlichkeiten und der erhaltenen Monumente. In Leiden, Haarlem und Amsterdam taucht allerlei auf. Wir werden Meister wie Engelbrechtsen, Jacob Cornelisz, Jan Mostaert, deren Ausbildung in das 15. Jahrhundert zurückreicht, verstehen lernen, als Erben, als Schüler, als Träger der Tradition begreifen und Rückschlüsse auf ihre Ahnen und Väter wagen. Dasselbe gilt für eine Reihe namenloser Meister und einzelner Werke, die, ob vor oder nach 1500 ausgeführt, das lückenhafte Bild von der älteren Produktion ein wenig auszufüllen geeignet sind.

Ich mache auf einige Bilder aufmerksam und versuche sie zu Gruppen zusammenzufassen, die ich aus diesem oder jenem Grunde für holländisch halte und die in die hier abgegrenzte Zeitspanne zu fallen scheinen.

Höchst lehrreich und ja nicht zu vernachlässigen ist das Studium des Buchholzschnitts. Ähnlich wenn auch nicht in demselben Grade wie in Süddeutschland, setzen holländische Maler ihre Kräfte ein für die Illustration. Es ist kein Zufall, daß Haarlem mit einigem Recht der Stadt Mainz den Ruhm streitig macht in bezug auf die Erfindung des Buchdrucks. Das germanisch demokratische Bedürfnis nach Vervielfältigung und Verbreitung des Wortes und des Bildgedankens regte sich früh in Holland. Das Land vermochte die Kunstkräfte, die es hervorbrachte, nicht zu halten. Mit jenem Wandertriebe, der in kurzer Frist vom Mittelrhein her die Buchdrucker über alle Kulturgebiete Europas verbreitete, mögen holländische Maler im Dienste der Buchdrucker weit herumgekommen sein. Ich zweifle nicht, daß die Lübecker Bibel von 1494 von einem Holländer illustriert ist. Und diese Holzschnitte, in denen sich die heroische Verwegenheit der Seefahrer spiegelt, weisen auf einen großen Maler hin, von dem wir keine Gemälde besitzen. Diese Überlegenheit und Vorgeschrittenheit in Auffassung, Kompositionskunst und malerischem Vortrag ist in Bildern nicht anzutreffen. Straff, stolz, monumental, verglichen mit dem Meister der virgo inter virgines, mag dieser Zeichner jung gewesen sein um 1494, und daß sein Genie die fernere Entwicklung der nordischen Malerei nicht mitbestimmt zu haben scheint, mag damit zu erklären sein, daß er früh gestorben ist.

Um 1490 entstanden ist ein alleinstehendes, in der Konzeption 37 T. XXV
bedeutendes Werk, das zur Johnson-Sammlung in Philadelphia gehört. Zwei Gruppen im Freien, zwei Züge, zwei Lehrer mit ihrem Gefolge, sich begegnend, in einigem Abstand aneinander vorbeiziehend, der Täufer vorn links, Christus im Mittelgrunde rechts. Der Täufer zeigt auf Christus, und seine Schüler richten

die Blicke auf den im Mittelgrunde feierlich an der Spitze der Apostel schreitenden Heiland.

Die Erfindung ist sinnvoll, dramatisch und, soweit ich sehe, selbständig. Zwei vom Rücken gesehene Figuren, von denen die eine vorn in der Mitte stark betont, inhaltlich eine Nebenfigur, der Form nach das wichtigste Glied der ganzen Komposition ist, schließen die Figurengruppe nach vorn ab und steigern ihre zufallshafte Natürlichkeit in ähnlicher Art wie in Geertgens Bildern. Der Rhythmus ist leichter, fließender als in des Haarlemers Gestaltungen. Verwandt am ehesten sind die berühmten Holzschnitte
T. XXVI des Chevalier délibéré*, des Buches, das etwa 1488 in Gouda erschienen ist.

Diese erstaunlich souveränen Holzschnitte sind das Werk eines holländischen Zeichners, aller Wahrscheinlichkeit nach eines Malers, dessen Fehlen im erhaltenen Bilderbestand eine der bedauerlichsten Lücken in unserer Kenntnis ausmacht — ausnahmsweise eine Lücke, von der wir wissen. Das Bild der Johnson-Sammlung ist der einzige mir bekannte Rest einer verschollenen Malkunst, die vielleicht in Gouda heimisch war, und auf der jene Holzschnitte fußen. Die Interpretation des Gewandstoffes in den Holzschnitten wird erst verständlich, wenn wir eine Übersetzung in die Sprache des Malwerks vornehmen, wobei sich ähnliche Bildungen ergeben, wie sie in dem Gemälde der Johnson-Sammlung sichtbar sind. Ein Maler von mittlerem Rang, der um 1500 tätig gewesen zu sein scheint, ist an dieser Stelle zu berücksichtigen, weil er der Beobachtung des Lichtes und der Ausbildung des Helldunkels hingegeben, eine spezifisch holländische Begabung entfaltet. Ich spüre

* Publikation von F. Lippmann, illustrated monographs issued by the Bibliographical Society Nr. V. (London, 1898).

die unbeholfene Kraft dieses Meisters namentlich in einer fast quadratischen Tafel der Sammlung Fr. Lippmann, die jetzt Herrn Geheimrat Kalkmann gehört. Anna selbdritt mit einem Engel, 38 T. XXVII
dem hl. Jacobus dem Pilger und einem weißen Mönch als dem Stifter, ganze Figuren in einer niedrigen Halle. Eine schwerfällige unausgeglichene Komposition, plumpe Zeichnung, aber warme Färbung mit erregenden Gegensätzen von Hell und Dunkel und zusammenfassende Schattenmassen. Der große Kopf des hl. Jacobus prägt sich ein und der riesige gelbe Strohhut in seiner Hand. Weiche, schwere Wollstoffe, leuchtendes Land im Grunde, breite, kurze Hände. Der Madonnenkopf ungeschickt, geziert, ein wenig schielend. Der Gefühlsausdruck liegt hauptsächlich in der Farbe.
Von demselben Meister stammt die koloristisch wirkungsvolle Madonna mit dem riesigen Strahlennimbus im Utrechter Museum, 40
die Dülberg* publiziert hat, ferner die Anna selbdritt in derselben 39
Sammlung**. Der Kopf dieser hl. Anna ist ähnlich gebildet wie der in dem Bilde, das ehemals in der Lippmann-Sammlung war. Etwas altertümlicher, doch, wenn nicht von diesem Meister, so immerhin in diesen Kreis gehörig, eine thronende Madonna in der Sammlung van Welie im Haag. Ziemlich schwach, im Charakter der zusammengestellten Tafeln, eine hl. Sippe, die ehemals in der Sammlung O. Lanz in Amsterdam war. 41
Ein anmutiger Flügelaltar, der 1913 in Paris zur Versteigerung 42 T. XXVIII
gekommen ist, erfreut durch die Fülle jugendlicher Frauengestalten. —XXX
In der Mitte die Heimsuchung, rechts eine Heilige mit einem Weihkessel und einem kurzen Mörser, links Ursula mit ihren Begleiterinnen, auf der Rückseite der Flügel grau in grau die

* Frühholländer in Utrecht, Tf. III.

** Dülberg, ebenda Tf. V.

Verkündigung. Ein wenig im Geschmacke der kölnischen Maler, im Frauentypus mit kurzer Nase und schwachem Kinn an Geertgens Ideal erinnernd, ist dieser Altar holländisch. Die exzessiv dünnen Türme sind für den Geschmack des Meisters charakteristisch. Möglicherweise gehört der Autor dieses anmutigen Altares schon der Generation an, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit ihrer Tätigkeit einsetzt.

DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES

ZU Geertgen stelle ich einen Meister, dessen wirklicher Name verborgen bleibt, der in der kunsthistorischen Nottaufe einen schwerfälligen und unglücklichen Namen empfangen hat. »Meister der virgo inter virgines« wird er genannt — nach einem Gemälde im Rijksmuseum zu Amsterdam, in dem die Madonna sitzend im Kreise von vier weiblichen Heiligen, nämlich von Barbara, Katharina, Cäcilia und Ursula, dargestellt ist. Da dieses Bildthema keineswegs selten vorkommt, ist der Name nicht gerade signifikant. Überdies kann die Tafel in Amsterdam zwar als ein charakteristisches Werk von seiner Hand gelten, eignet sich aber nicht recht zum Ausgangspunkte, nicht zum Paradigma, schon deshalb nicht, weil sie wenigstens teilweise durch Zutaten eines Restaurators entstellt ist. Es fehlt nicht an Bildern, die deutlicher und eindringlicher von der Art dieses Meisters berichten. Eher persönlich und stark äußert er sich in Passionsdarstellungen als in repräsentativen Andachtstafeln. Der Meister der virgo inter virgines wird zu Geertgen und Hieronymus Bosch aus keinem anderen Grunde gesellt, als weil diese Maler Zeitgenossen und wohl auch Landsleute sind. Jeder von ihnen steht für sich mit eigenwilliger Originalität. Es hieße den Beobachtungen Zwang antun, wenn man einen Zusammenhang zwischen ihnen konstruieren, ein zeitlich und örtlich geschlossenes Gesamtbild mit der Schilderung dieser Persönlichkeiten erzwingen wollte. Daß sie Zeitgenossen sind, kann schwerlich bestritten werden. Das Geburtsjahr muß in allen drei Fällen in die Zeitspanne zwischen 1450 und 1470 gelegt werden.

Die Landsmannschaft dagegen bleibt problematisch. Geertgen war in Haarlem tätig, also in der Grafschaft Holland, im Kerngebiete der Staatenbildung, die das heutige Königreich der Niederlande ergab, Bosch in einer Stadt, die, in Nordbrabant nahe der alten Grenze Hollands gelegen, jetzt politisch zu dem Königreiche gehört. Der Meister der virgo inter virgines war in Delft ansässig, wie wir wahrscheinlich machen werden, also im Süden der alten Grafschaft Holland.

Auf der Brügger Leihausstellung von 1902, wo das Studium der altniederländischen Malerei den stärksten Antrieb empfing, begann sich die Gestalt dieses Meisters zu formen. Ausgestellt waren dort freilich nicht mehr als zwei Arbeiten von seiner Hand, nämlich die
56 T. XXXVI Kreuzigung Christi aus der Hamburger Sammlung Glitza und die
60 Beweinung Christi aus der Pariser Sammlung Le Roy. In meinem Aufsatz* über diese Ausstellung habe ich bereits mehrere andere Bilder dem Meister zugeschrieben**. Erheblich vergrößert habe ich sein »Werk« in einem Artikel, der 1910 im Jahrbuch d. pr. Ksts. XXXI S. 66 ff. erschienen ist. Jetzt glaube ich 20 Tafeln von seiner Hand zu kennen, dabei zwei mehrteilige Altäre.

55 An Umfang ragt hervor das Triptychon mit der Kreuzigung im Mittelfelde, das im Bowes-Museum zu Barnard Castle bewahrt wird.

51 Reiche Aussage bietet mit vielen Darstellungen der sorgfältig durchgeführte Altar im Museum zu Salzburg. Zum Prototyp aber, in der Absicht, das Wesen dieses Meisters zu veranschaulichen und einzuprägen, würde ich kein Glied der stilkritisch gefügten Kette so gern auswählen wie die Beweinung Christi in Liverpool.

---

* Repertorium f. Kstw. XXVI (1903), S. 168.

** Ich nannte damals eine Tafel mit der Anna selbdritt (Auktion Charles Stein, Paris, Nr. 339), die ich jetzt aus diesem Zusammenhang ausscheiden möchte.

Die Tafel in Liverpool, von bescheidenem Umfange, zeichnet sich 58
aus durch gesammelten Ernst, urtümliche Besonderheit und strenge T. XXXVIII
Einheitlichkeit. Der Meister hat diese Komposition erfunden. Für seine Anlage ist es bezeichnend, daß ihm die glücklichste Inspiration zuteil wurde, als es den Ausdruck des Jammers und der Trauer galt. Ödes Land, seitlich aufragende Hügel, rechts der Kalvarienberg wie ein hoher Sandhaufen mit weich geschwungenem Umriß, links steiles, oben bewachsenes Gestein. Die Figuren in zwei Gruppen gegeneinandergestellt, mit der Örtlichkeit kaum verbunden. Das Gebirge, dessen Abstand von der Figurenschicht unklar bleibt, dient als neutraler, leerer Reliefgrund von mittlerer Helligkeit, indem sich die Menschen hell mit dem bleich leuchtenden Fleisch, dunkel mit den tief und warm gefärbten Kleidern davon abheben. Die Bergkette betont mit tiefem Einschnitte nahe bei der Mitte die Zweiheitlichkeit der Figurengruppe. Die Scheidung ist so schroff und gewaltsam, daß die Gewohnheit, eine Darstellung auf zwei Altarflügel zu verteilen, dabei mitgewirkt haben mag. Die Zusammenfassung der Figuren zu zwei in sich fest geschlossenen Gruppen ist aber nicht etwa äußerliche, symmetrische Flügelfüllung, vielmehr der sinnvolle Einfall eines Dramatikers. Je vier Figuren rechts, je vier links, die zur Linken harrend, an den Ort gebannt, sich aneinanderschmiegend, Maria, Johannes, zwei heilige Frauen. Zur Rechten, den Leib des Heilands herantragend, Joseph von Arimathia und Nikodemus, mit ihnen Magdalena.

Ein Moment, eine Phase der Aktion, ist gewählt zwischen der Kreuzabnahme und der Beweinung Christi. Die Männer im Begriffe, den heiligen Leib niederzulegen. Maria, von Johannes gehalten, starrt auf den toten Sohn, der ihr gebracht wird. Die Spannung, die Erstarrung wird sich im nächsten Augenblicke lösen. Maria wird sich

auf den Leib des Heilands werfen, die steil gegeneinandergestellten Gruppen werden sich ineinanderschlingen.

Eindrucksvoll gegliedert ist die Komposition mit durchlaufenden senkrechten Zügen, links das steile Profil des Felsens und die nicht weniger steile Linie, die vom Kopf Marias bis zu dem vorgesetzten Fuß des Jüngers abwärts stößt. Auf der anderen Bildhälfte, breiter und weicher, die Gegenmasse, die der Mitte zu in dem hangenden Arm des Heilands endet. Dem dort steif und unnatürlich vorgestreckten Fuß des Jüngers entspricht hier das Bein des einen Greises.

Die Figuren in den Gruppen wie zusammengewachsen, doch so, daß die Köpfe auseinanderstreben, sich voneinanderwenden. Sie sind wenig individuell durchgeformt, vielmehr monoton nach Bildung und Ausdruck. Es ist, wie wenn der Meister an eine vorzeitliche, fremde Völkerschaft gedacht hätte, eine kranke Rasse, mit schwachen Körpern und großen Köpfen, mit wunderlicher Haartracht, mit verstockter Trauer und irrem Blicke, mit düsterer Einfalt bei der Sache. Nichts zieht von dem Gehalt des religiösen Dramas ab, nichts Kunsthaftes, Prangendes, nichts von weltlicher Anmut oder irdischem Glanze.

In den schweren Köpfen ist die Stirn hoch und das Kinn niedrig. Dieses Mißverhältnis bringt nicht den Eindruck von geistiger Kraft bei körperlicher Schwäche hervor. Das kleine vorgeschobene Kinn, der dunkele, schmale Spalt des Mundes mit gesenkten Enden, die Nase wenig hervortretend, mit schwach entwickelten Flügeln, das Auge dunkel, aber nicht tief gebettet, glanzlos, die Schläfen breit, die Backenknochen schwach: alles das fügt sich zu einer fast tierhaften Gesamtform. Die Stirn erscheint hauptsächlich deshalb so breit und hoch, weil der Haarwuchs weit oben

ansetzt, wie abrasiert. Der Schädel tritt nackt, kugelig hervor. Der seltsame Haubenschmuck der Frauen, nach hinten geschoben, läßt die Stirn frei, bedeckt das spärliche Haar.

Das Bildermaterial, aus dem die Vorstellung von diesem Meister zu gewinnen, unsere Aufgabe ist, hat sich erfreulich vergrößert, aber leider immer noch keine Daten geliefert in bezug auf Zeit und Ort. Nirgends eine Inschrift. Nirgends wird die Verknüpfung mit einer Urkunde möglich, keines der Werke an seinem ursprünglichen Platze, kein Stifterbildnis, das mit Wappen oder Kostüm einen Hinweis zu geben vermöchte. Wappen nur in einem Bilde, der Verkündigung, die sich in der Sammlung v. Auspitz zu Wien befindet. Hier zwei Wappenschilde, deren Deutung aber nicht gelungen ist. T. XXXI

Im Museum Fléhite zu Amersfoort wird ein Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Mitte bewahrt, das bei ziemlich geringer Ausführung die Typen und die Kompositionsweise unseres Meisters zeigt. Die Predelle dieses Altares trägt eine Inschrift, die das Datum 1526 meldet als das Todesdatum eines Herrn Thoms van Snoeel. Als sein Epitaph ist das Triptychon 1526 aufgestellt worden. So spät entstanden kann es aber kaum sein. Die Jahreszahl hilft uns nichts, wohl aber wird es vielleicht gelingen, über die Person, der zum Gedächtnis der Altar aufgestellt wurde, über den Ort, wo dies geschah, etwas zu ermitteln und dadurch mittelbar einen Hinweis auf des Malers Heimat zu erlangen. Freilich ist der Altar, in dem der Stil des Meisters etwas geglättet und entspannt auftritt, vielleicht die Arbeit eines Nachahmers.

Wir sind auf Stilkritik allein angewiesen. Und müssen zusehen, wie weit wir damit kommen. Da der Meister zu keiner anderen zeitlich und örtlich fixierten Persönlichkeit in einem leicht erkennbaren

Verhältnis steht, fällt die Entscheidung schwer, ob und wieweit seine Altertümlichkeit frühe Zeit bedeutet, ob und wieweit etwa nichts als provinzielle Abgesperrtheit und Zurückgebliebenheit. Die Kostüme sind phantastisch und helfen wenig zur Datierung. Immerhin lassen die langen, auf die Füße fallenden Röcke der Männer auf die Zeit um 1490 schließen, und die breite, runde Schuhform, die hier und dort vorkommt, weist in dieselbe Zeit. Zu Ansetzung in eine relativ späte Periode lockt die Prüfung des Faltenwurfs, der in einigen Bildern in spielerischer Manier bauschig und rollend, an die Art der Kölner Meister des Bartholomäus-Altars erinnert. Reicht der Meister mit seiner Wirksamkeit bis nahe an die Jahrhundertwende, so kann er sehr wohl um 1460 oder 1470 begonnen haben.

Was die Heimat angeht, leitet uns der Eindruck von Abseitigkeit. Wir meinen, fern von den Hauptstädten zu weilen und in einem Kunstgebiet, über das es uns an Klarheit aus Erfahrung gänzlich fehlt. Nicht Brügge, nicht Brüssel, aber auch nicht Haarlem.

63 T. XLI Freilich das Amsterdamer Bild, das dem Meister den Namen gegeben hat, ist räumlich nach einem vertrauten Plane gestaltet. Diese Konstruktion eines Hofes war 1480 namentlich im Kreise Diericks von Löwen und Geertgens beliebt. Also wohl ein holländisches Motiv, ein Bildgedanke, der in Haarlem aufgekommen war. Starke Aufsicht auf einen sauber gepflasterten Platz, der seitlich durch Wohnbauten, hinten durch eine Mauer — mit dem Eingangstor in der Mitte — begrenzt ist. Oberhalb der Mauer waldiges Bergland. Vorn im Hofe die Bank, als eine innere zweite Schranke, parallel den Mauerwänden. Der Meister wollte den Raum perspektivisch gliedern, die Gruppe der heiligen Frauen schachtelnd und gitternd umfrieden. Die Konstruktion ist nicht

recht gelungen. Das übernommene und ein wenig mißverstandene Motiv entsprach nicht seiner Gestaltungsart. Örtlichkeit und Raumtiefe bereiten ihm stets Verlegenheit. Die Bank ist da, die Frauen benutzen sie aber nicht. Die Madonna mit dem sehr kleinen Kind sitzt in der Mitte, nicht auf der Bank, sondern auf einem verdeckten Hocker. Von den Heiligen, die sie sternförmig im Kreise umgeben, haben zwei am Boden Platz genommen vor der gemauerten Bank, das Sitzen der beiden anderen ist mindestens unklar.

Von den Nachfolgern Diericks, von dem Meister der Tiburtinischen Sibylle und von dem Meister des Braunschweiger Diptychons ist der umschließende Hofraum weit konsequenter durchgebildet worden*.

Zwei Beweinungen Christi, die eine im Museum zu New York — aus der Sammlung Dr. Thieme in Leipzig —, die andere in der Pariser Sammlung Le Roy sind mit der Tafel in Liverpool leicht zu vergleichen. In dem Bilde zu Paris liegt der Leib Christi am Boden, steif ausgestreckt, vorn Magdalena, die Arme gekreuzt vor der Brust, kniet zu Füßen des Leichnams. Die Komposition ist selbständig, locker und dramatisch gestaltet. Eine Frau links zu Häupten des toten Heilands mit erhobenen Armen und gefalteten Händen. Maria wankt heran, sie wird von Johannes und einer Frau gestützt und geführt. Ihre Füße versagen, die Arme hangen schlaff herab. Die vierte Frau hat sich im Übermaß des Schmerzes auf die Erde geworfen. Unfruchtbares Dünenland mit leeren, weich gerundeten Hügeln, zwischen denen in der Ferne ein gotischer Kirchturm aufragt. 59 T. XXXIX

Die Leiber und Köpfe nicht viel anders als in dem Bilde zu Liverpool. Die Gewandfalten aber, namentlich in dem weißen Tuch, auf dem

* Vgl. M. Bd. III passim.

der Leichnam Christi liegt, sind mit welligen und knittrigen Motiven unruhiger gestaltet als dort.

Die schmälere Tafel — in New York — entbehrt der dramatischen Erfindung, somit des stärksten Wirkungsmittels, über das der Meister verfügt. Maria, am Boden sitzend mit dem toten Leib auf ihrem Schoß, hebt die Hände mit lahmer Klagegebärde. Die rechts knieende Magdalena hält den einen Arm des Heilands. Dahinter, steif und parallel stehend, Johannes und zwei heilige Frauen, ziemlich hohe Figuren.

Ich zweifle nicht daran, daß dieses Bild von derselben Hand herrührt wie die anderen Passionszenen, muß aber gestehen, daß die Typen, bei gleicher Grundform, etwas abweichen. Mit zeichnerischer Schärfe sind einige Köpfe, namentlich der des Heilands, der Karikatur genähert. Der Mund, etwas breiter als sonst, mit scharf herabgezogenen Enden, die Nase größer, die Augen tiefer. Der Ausdruck des Schmerzes scharf markiert und etwas äußerlich, nicht so mystisch helldunkelhaft wie sonst.

Wie so oft, bilden die stilkritisch zusammengefügten Werke einen Komplex mit dichter, fester Mitte und lockerer, sternförmiger Ausstrahlung. Steht schon die Beweinung Christi in New York der Peripherie nahe, so finden wir in der Ausstellung Christi, die uns im italienischen Handel, zuletzt bei Contini in Rom begegnet ist, ein weit vom Zentrum entferntes Glied. Das Verhältnis der Bilder zueinander prüfen wir mit möglichster Genauigkeit, in der Hoffnung, auf dieseWeise etwas über den Weg des Meisters zu erfahren. Die Einsicht in die Entwicklung wiederum hilft uns die stilkritische Sammlung, deren gefühlsmäßiger und hypothetischer Charakter nie vergessen werden sollte, nachzuprüfen und etwa zu verfestigen.

Die Ausstellung Christi in Rom erinnert, oberflächlich betrachtet, 53 T. XXXV
an Hieronymus Bosch, wirkt im ganzen kümmerlich, hell und hart. Eine architektonische Bühne mit vielen nüchternen Vertikalen. Eine horizontale schmale Tür öffnet sich nach vorn auf einen getreppten Vorbau. Oben in der Mitte Christus, den nackten Leib im vorn offenen Mantel zeigend, neben Pilatus, vor einer Gerichtsperson. Im Fensterausschnitt rechts mehrere Männer. Vorn, unterhalb und zu seiten der Treppe das Volk in Gruppen, zweimal fünf, zweimal zwei Männer dicht beieinander, aus allen Ständen und Altersstufen.

Das mannigfaltige Kostüm darf nicht ohne weiteres zur Datierung des Bildes ausgenutzt werden. Zeitlich zurückliegende Tracht mag absichtlich zu historischem Kolorit verwendet sein. Die reiche und groteske Erscheinung der Männer macht wesentlich die Wirkung aus. Abgesehen davon ist das Bild ziemlich leer und dürftig. Immerhin: die nadelspitzen, langschnäbeligen Schuhe, die straff anliegenden Beinlinge, die hohen Kopfbedeckungen, die künstlich verbreiterten Schultern, die kurzen Röcke der jungen Kavaliere, diese Kostümelemente, die hier stärker als in anderen Bildern des Meisters hervortreten, zeugen für vergleichsweise frühe Entstehungszeit. Da die Komposition überdies befangen genug erscheint, darf diese Tafel für eine der ersten Arbeiten des Meisters gehalten werden. Das ärmliche Bild wird als Ausgangspunkt wertvoll und verdient deshalb eindringende Beachtung.

Alt oder jung, alle Männer haben trotz modischer Tracht, trotz Brokatstoff etwas Verhutzeltes und Gnomenhaftes. Ihre Augen wie Löcher, ihr Mund wie eingekerbt, als abwärts gekehrte Sichel. Das Streben nach dramatischer Erzählung bleibt stecken. Die Wut der Menge soll an das Gerichtshaus branden. Das Drohen,

Rufen, Fordern äußert sich aber nur schwach in einigen erhobenen Armen. Spärliches Faltenspiel mit kleinen parallelen Bogen. Der Malvortrag zäh und schwerflüssig.

54 Beträchtlich vorgeschritten zeigt sich der Meister in der Kreuzigung zu Florenz in den Uffizien. Die Figuren in diesem düster und branstig gefärbten Bilde bewegen sich freier als in der Ecce-homo-Tafel. Sie sind ziemlich schlank und stattlich. Das Streben nach heftiger Aktion ist dem Ziele näher gekommen. Namentlich die Gruppe links, Johannes, die ohnmächtig umsinkende Maria haltend, wirkt mit selbständiger Erfindung eindrucksvoll. Die vom Rücken gesehene Magdalena, knieend vor dem Kreuz in gotisch geschwungener S-Linie wie die Gottesmutter, ungeschickt in der kühn konzipierten Stellung. Die Typen von ähnlicher Bildung wie im Ecce-homo-Bild. Die persönliche Empfindung des Meisters hat sich befreit und spricht einheitlich und eintönig aus dem Ganzen und aus allen Teilen. Verzweifelte Anteilnahme an der Passion bewegt und schwingt die engbrüstigen, schmalschultrigen Leiber. Das Haar hängt wüst in die Stirn. Die Beredtsamkeit der Taubstummen, ein heftiger Mitteilungsdrang bei geringer Ausdrucksfähigkeit, beherrscht Haltung und Gebärde. Die Farbe dunkel, warm, braun und rot, harmonisch, helldunkelhaft zusammengehalten. Der Vortrag struppig unscharf und »malerisch«.

Hier bietet sich Gelegenheit, die Landschaftsgestaltung zu beobachten. Der Meister verfährt kursorisch, setzt die Formen ein aus dem Gedächtnis, nach oberflächlicher Beobachtung und hält an diesen Formen zähe fest. Das Land, als den Ausdruck nicht bestimmend, fesselt seine Teilnahme wenig. Blasse Häuser, Kirchen, Stadttore in der Ferne, weich gerundete Erdwellen, dünn, ohne kubisches Gewicht, Bäume, die als schwärzliche, grünbraune Flecke

wirken. Die Vegetation formelhaft, wenig gegliedert, runde Buschwände mit fedrigem oder haarigem Umriß.

Der große Altar im Bowes-Museum enthält im Mittelfelde die 55
Kreuzigung, die bequem zu vergleichen ist mit der Tafel in Florenz. Offenbar ein Werk aus späterer Zeit, ist das Triptychon von Getümmel angefüllt. Der selbstbewußt gewordene Meister fügt die vielen Figuren, die ohne Ausnahme freie Beweglichkeit zeigen, kühn zusammen. Links die Gruppe der Trauernden, rechts die der Krieger und Schergen. Fünf Frauen und Johannes, einander teilweise verdeckend, in mannigfaltiger Art körperlich und seelisch miteinander vereinigt. Ein ähnliches Gewühl auf den Flügeln, die Köpfe offener im Ausdruck, die Figuren kürzer und schwerer. Die vom Rücken gesehene knieende Magdalena in der Kreuzabnahme ist zu vergleichen mit der ähnlich gedachten Figur in der Florentiner Tafel. Sie hat an Festigkeit im Bau, an Klarheit im Verhältnis zum Boden und Raum beträchtlich gewonnen, die gotische Schwingung verloren. Und welche Bereicherung im Faltenspiel, das mannigfaltig, in großem Zug gebauscht, von der kleinlichen Knitterung und sparsamen Steifigkeit der früheren Bilder weit entfernt ist. An sich und ohne daß wir sonst etwas von dem Autor wüßten, wäre der Altar zwischen 1490 und 1500 zu datieren. Geblieben sind die verbissene Miene, der finstere Blick, die schwere Färbung sowie die Formenelemente in der Landschaft und in den Köpfen. Das Bein wird nicht im Knie geknickt, sondern steif durchgedrückt, so daß es wie ein leicht einwärts gebogener Säbel auf dem Boden steht.

Nachdem Beginn und Ende innerhalb des bis jetzt bekannt gewordenen Bildermaterials einigermaßen deutlich geworden sind, kann die zeitliche Ordnung aller Stücke gewagt werden. Zwischen das

Ecce-homo-Bild und die Florentiner Kreuzigung vermag ich nichts einzuschieben. Dann die Beweinung der Le Roy-Sammlung. Die mittlere Gruppe, die sich durch Tiefe auszeichnet, besteht aus der
49 T. XXXIV Beweinung in Liverpool, der sich die Anbetung der Könige in Berlin,
48 der Salzburger Altar, die Anbetung der Könige in Mailand, die Verkündigung in Wien, die Madonna mit den weiblichen Heiligen in Amsterdam, die Kreuzigung aus der Glitza-Sammlung anschließen. Für besonders späte Werke halte ich außer dem Bowes-
62 T. XL Altar die Dreieinigkeit in Agram.

Die zeitliche oder örtliche Eingliederung dieses Meisters ist in überraschender Weise geglückt. Sein Stil wurde im Buchholzschnitt entdeckt, in Illustrationen, die zu Delft, Gouda, Zwolle und Antwerpen erschienen sind zwischen 1480 und 1520. Wer sich mit Hilfe von M. Conway* im Irrgarten des niederländischen Buchholzschnittes zurechtgefunden hat, kann mit einiger Sicherheit sagen: der Meister der virgo inter virgines war zwischen 1480 und 1495 in Delft tätig. Früher habe ich die Frage: Delft oder Gouda, offen gelassen. Nach Schretlens** aufklärenden Ermittlungen und Ausführungen entscheide ich mich für Delft.

Eine Schwierigkeit liegt darin, daß die Buchdrucker wanderten und die Holzstöcke mit sich nahmen, ferner, daß die Stöcke von einer Hand in die andere übergingen. Zu bedenken ist, daß das Datum des Buches immer nur als der Terminus ante quem für die Entstehung der Schnitte angesehen werden darf.

Verfolgen wir die Illustrationen, die offensichtlich die Kompositionsweise, die Formensprache und den Ausdruck unseres Malers zeigen, zeitlich so weit wie möglich rückwärts, so kommen wir auf

* The woodcutters of the Netherlands . . . Cambridge, 1884.

** Dutch and Flemish woodcuts . . . London, E. Benn, 1925.

das Jahr 1483. Damals erschien in Delft die »Historie van die seven wise mannen«*. Daß Holzschnitte dieses Stils später in Antwerpen wieder und wieder gedruckt wurden, erklärt sich dadurch, daß der Delfter Drucker Eckert van Homberch um 1500 nach der Scheldestadt auswanderte. Einige Verwirrung schafft die Beobachtung, daß auch G. Leeu, der zuerst in Gouda, später in Antwerpen druckte, eine kleine Anzahl von Holzschnitten dieser Stilart besaß, die er zuerst 1487 in Gouda benutzte. Für Delft entscheidet der Umstand, daß unser Zeichner für die drei Drucker dieser Stadt, v. d. Meer, Snellaert und Eckert, gearbeitet hat. Die Drucker folgten einander, lösten sich ab, beerbten sich. Der Meister der virgo inter virgines T. XLII scheint die Delfter Buchillustration zu beherrschen. Für Gouda und etwa andere holländische Druckstätten mag er gelegentlich gearbeitet haben.

Ordnet man die Illustrationen nach den Erscheinungsjahren, so ergibt sich ein Gerüst, das unsere zeitliche Aufreihung der Gemälde zu stützen vermag. Abgesehen von dem wertvollen Dienste, den die Buchillustration in diesem Falle dem Bilderkenner leistet, indem Zeit, Ort und Entwicklung des Malers festgelegt werden, ergänzen die Holzschnitte in ihrer großen Zahl unsere Vorstellung und steigern unsere Achtung vor der aktiven Phantasie und der Erfindungskraft dieses Meisters. Die Erzählung ist überall lebhaft, prägnant und erstaunlich reich an Bewegungsmotiven. Der Meister hat viel für den Holzschnitt gezeichnet, nicht gelegentlich und nebenher, vielmehr durch längere Zeit und berufsmäßig. Eine Wechselwirkung dieser Kunstgattung einerseits und seiner Gestaltungsweise andererseits ist nicht zu verkennen. Der hastige kursorische Vortrag mit linienhafter Grenzbezeichnung, das geringe

* Schretlen, a. a O., Tf. 55.

Interesse an Einzelheiten, die Drastik des Umrisses, Eigenheiten des geborenen Illustrators, sind in den Gemälden zu spüren. In seinem Verhältnis zur Buchillustration ist dieser Maler eine Ausnahme unter seinen niederdeutschen Zeitgenossen.

Die Malweise, namentlich in den Bildern der mittleren Periode, unpräzise, zumeist tuschend, bringt fleckige Flächen hervor, läßt die Vorzeichnung stellenweise durchscheinen. Graues, unreines Fleisch, sehr dunkles Grün, mattes Lackrot, im Ganzen warmes Kolorit wird bevorzugt.

Dülberg hat dem Meister, wie mir scheint, richtig eine Zeichnung zugeschrieben, ein Blatt im Louvre, die Vorzeichnung zu einer runden Glasscheibe*. Dargestellt sind drei klagende Frauen an einem Wasserbecken, in das ein Ritter gefallen ist. Diese Zeichnung zeigt den Spätstil des Meisters.

Dumpf, fanatisch, verbohrt und eigenbrödlerisch sucht sich dieser Holländer seinen engen Weg. Von seiner kärglichen Strenge stammt protestierendes Puritanertum ab. In diesem Lande nahm man das Evangelium ernst und verwarf die überlieferten Formen des Gottesdienstes. Auch dieser sonderbare Heilige gehört zu den Ahnen Rembrandts, dessen Helldunkel in gebräunter, trüb gährender Färbung keimt.

* Frühholländer in Frankreich, Tf. V.

HIERONYMUS BOSCHS LEBEN UND WERKE

HIERONYMUS BOSCH war angesehen zu seinen Lebzeiten und berühmt nach seinem Tode, wie die Quellenliteratur aussagt, und die Menge der Nachahmungen bekundet. Sein Ruhm war mit einer bestimmten Vorstellung verbunden, einer Vorstellung, die von dem Inhalte seiner Darstellungen ausging. Guicciardini stellt ihn zwischen Gios di Cleves und Orley, nennt »Bosco di Bolduc« einen »inventore nobilissimo miraviglioso di cose fantastiche bizzare«. Die Urkunden in s'Hertogenbosch, wo der Meister gelebt hat, wo er — nach van Manders Aussage — auch zur Welt gekommen ist, bezeichnen ihn als den Hieronymus van Aeken (Aachen). Sein Name kommt dort in den Registern der Brüderschaft von U.L.F. zuerst 1488 vor, dann 1493/94, 1498/99, 1504, 1508/9 und 1512. Das Ableben des Meisters ist in den Listen dieser Genossenschaft in folgender Art vermerkt: Obitus fratrum: A° 1516 Hieronimus Aquēn alīs Bosch insignis pictor. Was die Dauer des Lebens betrifft, das 1516 zu Ende ging, wissen wir aus der Porträtüberlieferung, daß der Meister ein hohes Alter erreicht hat. Aus der Zeichnung in dem bekannten Codex zu Arras (Fol. 275) blickt uns ein greisenhafter, durchgearbeiteter Kopf an, und das gestochene Porträt in der 1572 bei der Witwe des Hieronymus Cock erschienenen Folge der Malerbildnisse, das jüngeren Porträts wieder zum Vorbilde gedient hat, geht auf dasselbe Original zurück wie jene Zeichnung. Bosch

scheint um 1450 geboren zu sein, war also vermutlich wenig jünger als Hans Memling, etwas älter als Gerard David und als Geertgen tot St. Jans. Er ist durchaus ein Meister des 15. Jahrhunderts.

Die Form, in der sein Name in den Urkunden erscheint, könnte zu der Folgerung verleiten, Aachen sei der Geburtsort. Ein Jan van Aken malte in s'Hertogenbosch 1435/36 eine Maria Ägyptiaca für die Kathedrale und empfing 1441 einen anderen Auftrag. Ein Laurens van Aken wird 1461 ebendort als Bürger erwähnt. Der erste könnte der Großvater, der zweite der Vater unseres Meisters gewesen sein. Wahrscheinlich zeigt der Name »van Aeken« die Herkunft der Familie an, und der Maler war ein Sohn der Stadt, nach der er selbst sich regelmäßig in den Signaturen seiner Bilder als »Iheronimus bosch« bezeichnet. Wie dem auch sei, jedenfalls ist er in seiner Wirksamkeit mit dieser Stadt aufs engste verbunden. Hertogenbosch gehört politisch heute zu Holland, liegt aber von Haarlem ebensoweit entfernt wie von Antwerpen, kann nicht zum holländischen Kulturgebiet gerechnet werden, soweit von holländischem Kulturgebiet in bezug auf das 15. Jahrhundert überhaupt gesprochen werden kann.

Für die Hauptkirche seiner Stadt, die Johanniskirche, hat Bosch vieles geschaffen, nämlich 1493 oder 1494 Vorlagen zu den Glasfenstern einer Kapelle, die der Liebfrauenbrüderschaft gehörte, ferner sechs Tafelbilder, die 1611 noch beschrieben wurden, bald darauf aber verschwanden. Die Gegenstände dieser verschollenen Gemälde waren: die Erschaffung der Welt, Abigail bei Salomo, die Anbetung der Könige, die Belagerung von Bethulia mit der Tötung des Holofernes, die Flucht des Heeres nach der Tötung des Holofernes, Esther und Ahasverus.

Der Ruhm Boschs drang früh über die Mauern seiner Stadt hinaus. Kurz vor 1504 empfing er den Auftrag zu einem sehr großen Flügelaltare von Philipp dem Schönen, dem Landesherrn, der hauptsächlich in Brüssel residierte — »un grand tableau de paincture, de IX pieds de hault en XI pieds de long, où doit estre le Iugement de Dieu, assavoir paradis et enfer, que Monseigneur lui avait ordonné faire pour son très noble plaisir«.

Die Stadthalterin Margaretha besaß schon zu seinen Lebzeiten, wie eine Inventareintragung von 1516 bekundet, eine Versuchung des hl. Antonius von seiner Hand. Früh also wurde im Mittelpunkte der höfischen Kunstpflege der Meister von s'Hertogenbosch beachtet, früh gelangten Bilder von ihm nach Italien.*

Die Leidenschaft des Spaniers Don Felipe Guevara und Philipps II., die eine Reihe seiner Werke nach Spanien entführte, konnte sich am niederländischen Hofe, zu Brüssel oder Mecheln entzünden. Gleichsam als Hofnarr des habsburgischen Hauses durch mehrere Generationen hat Bosch den düsteren Geist gefesselt und unterhalten.

Jenem Don Felipe verdanken wir eine frühe und merkwürdige Äußerung über Bosch. Sie steht in den »comentarios de la pintura«, einer um 1565 verfaßten Schrift, die Ponz 1788 im Druck herausgegeben hat.** Die Darstellung des Humanisten und Antiquars enthält über neuere Maler fast nichts außer der begeisterten kunstkritischen Stelle über den Meister von Herzogenbusch. Der Vertraute Karls V. hatte einige Gemälde von Bosch erworben, die nach seinem Tode (1570) in den Besitz Philipps II. übergingen. Viele Bilder

* Anonimo Morelliano, engl. Ausg. S. 118. Beim Kardinal Grimani: eine Leinwand mit der Hölle.

** C. Justi, Jahrbch. d. pr. Ksts. X (1889), S. 122f.

waren ihm mit Boschs Namen gezeigt und angeboten worden. Er spricht mißtrauisch von falsch signierten Werken, die man »in Kaminen geräuchert hätte, um ihnen das Aussehen des Alters zu geben«. Er bemerkt fein und in gewissem Sinne richtig, der große Meister habe nichts Naturwidriges gemalt, von den teuflischen Monstren abgesehen, und stellt ein wenig gar zu kühn das Gesetz auf, erst die übertreibenden Nachahmer hätten die Grenze des Natürlichen überschritten. Er geht dann dazu über, von einem Schüler Boschs zu sprechen, der seine Arbeiten mit dem Namen des Meisters versehen, der vortrefflich, sogar sorgfältiger und geduldiger als der Meister gearbeitet habe. Diesem Schüler, der an Lebendigkeit, Frische und Farbenreiz hinter seinem Vorbild zurückgeblieben sei, schreibt er den Tisch mit den Todsünden zu, der sich damals schon im Besitze des Königs befand und heute im Escorial zu sehen ist. Der Tisch wird jetzt allgemein für ein Werk Boschs gehalten. Die strenge kennerische Stellungnahme des kunstfreundlichen Hofmanns gibt zu denken, zumal da Don Felipe mehr von Bosch gesehen hatte als wir. Er muß doch genug Schöpfungen des Meisters gekannt haben, die in seinen Augen die Grenze des Natürlichen und Schicklichen nicht überschritten. Vielleicht trübte die eigensinnige Eifersucht des Sammlers sein Urteil. Er liebte einige Gaben des vielseitigen und fruchtbaren Meisters, lehnte andere ab und ging so weit, das ihm nicht Genehme für »falsch« zu erklären, bestrebt, die Vorstellung von seinem Lieblingsmaler, die er sich aus seinem Besitze gebildet hatte, rein zu erhalten.

Die spanischen Inventare belehren uns*, daß Philipp II. weit mehr Bilder von Bosch besaß, als wir heute in Madrid und im Escorial antreffen, nämlich sechs Malereien auf Holz und Leinwand aus

* Justi a. a. O.

dem Nachlasse Guevaras und noch manches aus anderen Quellen. Im Jahre 1574 stellte er neun Werke von Bosch im Escorial auf, nämlich zwei Passionstafeln, mehrere Versuchungen des hl. Antonius, sowie große Allegorien. Der gegenwärtige Bestand im Escorial ist ein Teil davon. Außerdem werden aber noch zwölf Stücke im Palast und im Schatzhause zu Madrid und ebensoviele im Jagdschloß Pardo erwähnt.

Von den sechs Bildern, die Guevara besessen hatte, sind uns die Titel aufbewahrt*: der Heuwagen (erhalten im Escorial), die Kur der Narrheit (vielleicht das unter dem Namen des Steinschnitts bekannte Bild im Prado), die anderen verschollen, nämlich der Blindenführer (die Komposition vielleicht in dem von Hieronymus Cock herausgegebenen Stich** erhalten) der flandrische Tanz, die Blinden auf der Saujagd, die Hexe. Die von Justi*** ausgezogenen Inventare geben noch viele Bildtitel von verschollenen Darstellungen und bereichern dadurch unsere Vorstellung von der Fruchtbarkeit und dem Erfindungsreichtum des Meisters. Von den Leinwandbildern, deren mehrere erwähnt werden, ist uns keines erhalten, Merkwürdigerweise wird ein Stück als Fresko bezeichnet.

Die Titel machen uns geneigt, einige Bildgedanken, denen Pieter Bruegel die uns bekannte Fassung gegeben hat, auf Bosch zurückzuführen, z. B. »Fasten und Karneval«.

Zur Zeit, als die großen europäischen Gemäldegalerien entstanden, war »Bosch« eine literarische Idee eher denn eine kunstkennerische Anschauung. Der Meister fehlt fast überall oder fehlte doch bis vor kurzem. Die Londoner National Gallery besitzt kein Werk von

---

* Justi a. a. O., S. 141.

** Abg. Pfister, H. B. S. 22.

*** A. a. O., S. 141 ff.

seiner Hand, der Louvre ist erst vor wenigen Jahren durch das Geschenk von seiten eines Kunstforschers zu einem Bilde Boschs gekommen. Die Hauptstücke stehen fern, im Escorial, in Madrid, in Lissabon, sind im Privatbesitze verborgen.

Das Meiste, was über Bosch geschrieben worden ist, liest sich, als ob es ausführlichen Beschreibungen verschollener Werke entnommen sei.* Der Maler ist populär, und jedermann im Besitz einer Anschauung von höllischen Folterungen und skurrilen Mischgeschöpfen, mit denen er seine Bilder anfüllte, er ist aber unbekannt seinem formbildenden Können nach. Zwischen ihm und seinen Imitatoren wird nicht scharf unterschieden, indem die neugierige Aufmerksamkeit durch den Bildinhalt gefesselt wird, und für die Prüfung und den Genuß der Form und der Farbe wenig Teilnahme übrig bleibt.

Mindestens fünf Werke, die dem Stile nach mit Recht als Originale gelten, zeigen des Meisters volle Namensinschrift, und zwar alle in derselben Schreibweise und derselben gotischen Schriftform — Iheronimus bosch.

Es sind:

Die Versuchung des hl. Antonius, das Triptychon — Museum, Lissabon.

Die Anbetung der Könige, das Triptychon — Madrid, Prado.

Johannes auf Patmos — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Das Martyrium der hl. Julia — Venedig, Dogenpalast (aus Wien).

Der hl. Hieronymus — Venedig, Dogenpalast (aus Wien).

Wir stehen also auf festem Boden. Die signierten Tafeln bieten eine deutliche und inhaltreiche Vorstellung, die uns befähigt, eine

* Das klare Urteil Justis — a. a. O. — ist namentlich durch Dollmayr in seiner Wirkung behindert worden.

Anzahl anderer Werke dem Meister zu lassen oder zu geben, wobei die Überlieferung in bezug auf die Werke im Escorial bestätigt wird.

Freilich die Signatur an sich gibt noch keine Sicherheit über die Autorschaft. Es fehlt nicht an signierten Bildern, die der Qualität nach als Kopien beiseitegestellt werden. Offenbar scheute man sich nicht, Nachahmungen ohne böse Absicht mit Boschs Namen zu versehen, um die Erfindung als das Eigentum des berühmten Meisters zu bezeichnen. Das kritische Urteil Guevaras hat seine Berechtigung, wenn er auch in einigen Fällen zu weit gegangen zu sein scheint.

Bei dem Versuche, den erhaltenen Bestand an Originalen herauszulösen und zu zeigen, ordne ich das Material in drei Gruppen den Gegenständen nach:

A) Die Darstellungen des Evangelienberichtes, die Andachtstafeln.

B) Das Jüngste Gericht und die Heimsuchungen der Heiligen, Themen, die dem Meister erlaubten, das Höllentor zu öffnen.

C) Darstellungen, die sich an den Grenzen des Genrehaften, Satirischen und Allegorischen bewegen.

Bosch, der ein angesehener Maler in seiner Stadt, wahrscheinlich der angesehenste Maler dort war, konnte sich solcher Aufträge nicht erwehren, wie sie allen niederländischen Werkstätten in seiner Zeit gestellt wurden. Er vermochte sich also nicht auf das Themenfeld seiner Lust und Laune zu beschränken, mußte Altartafeln mit den gebräuchlichen Szenen und in der gehörigen Weise ausführen, wie die Anbetung der Könige und die Passionsdarstellungen. Zu erwarten steht, daß er sich solchen Anforderungen mehr und mehr entzog, nachdem er sich seiner Sonderart bewußt und in den Augen seiner Zeitgenossen durch seine Sonderart berühmt geworden war.

Danach dürfen wir annehmen, daß er namentlich in seiner Jugend den Aufgaben sowie der Auffassung dieser Aufgaben nach traditionstreu und der allgemeinen Übung nahebleibend, gestaltet habe. Je älter er wurde, um so selbstbewußter wich er von dem Hergebrachten ab, je heller sein Ruhm strahlte und über die Mauern der Heimat hinausdrang, um so freier konnte er seiner Erfindung die Zügel schießen lassen, sei es, daß er nun die üblichen Themata der Andachtsmalerei ablehnte, sei es, daß er sie dreist umgestaltete, sei es, daß man von dem Ungewöhnlichen das Gewöhnliche nicht mehr verlangte.

Der Wahrscheinlichkeit nach sind die Bilder der Gruppen B und C mehr als die der Gruppe A im 16. Jahrhundert gesucht, geschätzt und gerettet worden, so daß der erhaltene Bestand verhältnismäßig mehr Phantasieschöpfungen enthält, als die Produktion in ihrer Gesamtheit umfaßte, und darin Schöpfungen aus der mittleren und späten Schaffenszeit des Meisters überwiegen.

Wenn wir Madonnenbilder vermissen, dürfen wir daraus nicht schließen, daß er keine Madonnenbilder gemalt habe. Wie wenig dieses Thema seiner Geistesart entsprochen haben mag, namentlich in seiner Frühzeit hat er wahrscheinlich Madonnen gemalt, die verloren, verschollen, etwa auch, des deutlichen Signums seiner Eigenart entbehrend, unerkannt geblieben sind.

Bei dem Versuche, die Entwicklungslinie aufzuzeichnen, darf eine zweite Erwägung nicht außer Acht gelassen werden. Je mehr das Thema Boschs Neigungen entgegenkam, um so ungehemmter entlud sich seine Erfindung. Die Heimsuchung des hl. Antonius, das Jüngste Gericht lockten seine Kraft, das Übernatürliche und Abnorme auszubilden, hervor. Bei der Darstellung der Anbetung der Könige oder der Kreuztragung Christi, unter stärkerem Drucke von

der Überlieferung her, mußte der Eigenwillen gereift sein, um selbst solche Gestaltungen mit persönlichem Geiste zu durchdringen. Der Historiker, der seine Aufmerksamkeit auf Jugendwerke richtet mit der Absicht, dadurch über die Herkunft des Meisters etwas zu erfahren, wird mit gesteigerter Teilnahme das Anheben der persönlichen Gestaltungsweise aufspüren, in Bildern, die sich nicht sowohl dem Thema wie der Bearbeitung des Themas nach an der Linie des Gültigen und Gebräuchlichen halten.

Nach psychologischem Vorurteil sind drei Entwicklungsphasen zu erwarten. Zuerst: zaghaftes Sich-regen der Originalität bei Widerstand von seiten der Umwelt, die Normales forderte. Dann: Durchbruch gestauter Kräfte, Erfolg, freudiges Schaffen aus Eigenem. Endlich: Wiederholen des Neuen, das dem Meister selbst nicht mehr neu ist, Erstarrung in Manier, als das allgemeine Schicksal der Phantasiekunst.

Nach den angedeuteten Grundsätzen die zeitliche Ordnung der erhaltenen Bilder Stück für Stück vorzuschlagen, wäre ein waghalsiges und bedenkliches Unternehmen*. Inschriftlich datiert ist kein bekanntes Werk des Meisters.

Schon zugunsten der Übersichtlichkeit ziehe ich die Gruppierung nach den Gegenständen vor, wenn ich auch mit allen Mitteln der Stilkritik nach Klarheit über die zeitliche Aufeinanderfolge strebe und dabei die angedeuteten Grundsätze im Auge behalte.

Die Geburt Christi hat Hieronymus Bosch mindestens einmal gemalt. Wir besitzen die Komposition, wenn nicht das Original, in dem Bilde des Kölner Museums, auf das Justi die Aufmerksamkeit 65
gelenkt hat. Mit jener Teilnahme am Seelischen, die den Genter Hugo van der Goes zur Halbfigur hinleitete, sind die verhältnismäßig

* Ein Versuch von Baldass, Jahrbuch d. pr. Ksts. XXXVIII (1917) S. 177 ff.

großen Gestalten Josephs und Marias mit Oberleib, Händen und lichten, schwachgerundeten Köpfen in der annähernd quadratischen Fläche sichtbar gemacht und blicken auf das im Troge liegende Kind herab. Ochs und Esel siegen durch naturwahre Bildung über die blassen Menschen, zwischen die sie sich mit dreister Zutraulichkeit eingedrängt haben. Hinten, in kleinerem Maßstab, taucht ein Hirt auf, der seinem freudigen Anteil mit verschmitztem Narrenlächeln Ausdruck gibt. Die Zeichnung der Hände und der Gewandstoffe befriedigt nicht ganz. Die Tafel ist im wesentlichen gut erhalten. Mit Hinweis auf den Zustand sind die störenden Schwächen nicht zu erklären, eher mit der Erwägung, daß Bosch, von dem Thema wenig angeregt, leichthin die Hauptfiguren gestaltete, mit rechter Anteilnahme nur die Tiere hervorzog und ausbildete.

66 T. XLIII Die Anbetung der Könige hat Bosch des öfteren dargestellt. Wir können mehrere Originale miteinander vergleichen und die zeitliche Reihung versuchen, mit der Aussicht, so Einblick in die Entwicklung des Meisters zu gewinnen.

Mit ihrer altertümlichen Symmetrie, mit primitiver Vergoldung, die Bosch kaum jemals wieder verwendet hat, wirkt die Epiphanie, die aus der Sammlung Fr. Lippmann in das Metropolitan-Museum gelangt ist, mager und befangen. In diesem Bild erkennen wir mit größerer Zuversichtlichkeit als in irgendeinem anderen ein Werk aus der Frühzeit, wenn auch vielleicht kein Jugendwerk im engeren Sinne.

Der Horizont liegt hoch. Der Blick fällt von oben her auf die plane und leere Bodenfläche, auf die spärlich bewachsene Ebene des Hintergrundes, indes jede Figur für sich gesehen wird, in normaler Ansicht, nicht von oben, gleichsam auf die Bildfläche geklebt. Das

Gemäuer, das die Figuren umschließen soll und linienperspektivisch annähernd aus der Mittelaxe der Tafel ziemlich richtig konstruiert ist, bleibt dünnes Kulissenzeug und fügt sich weder räumlich noch den Lichtumständen nach mit den Gestalten zu einer Einheit zusammen. Unbeholfen sind die steifen Akteure postiert, und seelische Beziehungen zwischen ihnen kaum angesponnen. In der dürftigen, wenn auch freundlich lichten und blanken Gesamterscheinung regt sich schüchtern der persönliche Ton der Märchenerzählung. Genrehafte Motive sind zaghaft eingeschmuggelt, wie der alte Hirt, der einen Arm durch die Fensteröffnung hereinstreckt, um sich am Feuer zu wärmen, wie der Mohrenfürst, der mit Selbstgefühl sich in seiner Festtracht spreizt.

Das Bild ist nicht in allen Teilen gut erhalten. Durch starke Übermalung entstellt, stört namentlich das Kleid Josephs. Die spröde, sparsame Formensprache wird nicht überall deutlich vernommen. Am freiesten bewegt sich der Zeichner in der Landschaft des Hintergrundes, in den winzigen Figuren, die der weiten Öde einiges Leben verleihen.

Subtil durchgebildet, vollkommen erhalten, zeigt das signierte Triptychon mit der Epiphanie im Prado die Sicherheit der Reife und ist offenbar später entstanden als die Tafel in New York. Es hat besonders viel Beifall gefunden und ist, neben der Versuchung in Lissabon, am häufigsten kopiert und nachgeahmt worden. Hier — ausnahmsweise — stoßen wir auf einen Anhaltspunkt zur Datierung in der Tracht der Stifterbildnisse. Wappen und Namensheilige, Petrus und Agnes, werden vielleicht zur Feststellung des Paares und damit zu genauerer Datierung verhelfen. Bloß nach dem Kostüm ist die Zeit zu fixieren: nicht erheblich vor 1495 und nicht erheblich danach. Wir kommen zu einem mittleren Punkt in

68 T. XLV, XLVI

der Wirkungszeit Boschs. Der Meister stand damals, von Jugendbefangenheit und Altersmanier gleich weit entfernt, auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Durch die Aussage des Stils wird diese Ansetzung bestätigt.

Wieder liegt der Horizont sehr hoch; weites hügeliges Land, geographisch gesehen, mit einer Stadt in der Ferne, hebt sich über die verfallene Hütte, die eine Wand hinter den Figuren des Vordergrundes bildet. Genrehafte und burleske Motive sind in die Erzählung eingefügt, ohne sie zu überwuchern. Die Hirten, die sich nicht erdreisten, dem königlichen Auftritte beizuwohnen, suchen auf mancherlei Art etwas von dem prunkvollen Schauspiele zu erhaschen. Zwei der Zaungäste sind auf das Strohdach der Hütte gestiegen, der dritte erklettert einen Baumstamm, ein vierter guckt mit kindlicher Neugier durch ein Mauerloch herein. Der Mohrenkönig hat einen drolligen Negerbuben hinter sich. In dem Türrahmen werden Männer des königlichen Gefolges sichtbar, dabei ein fast nackter Wilder mit vogelnestartiger Kopfbedeckung. Joseph nimmt an der Hauptszene nicht teil, ist vielmehr beiseite geschoben, auf den linken Flügel, wo er, klein, im Grund, am Feuer sitzt und Windeln trocknet.

Die Hauptfiguren sind mit heiterer Meisterschaft rhythmisch geordnet und heben sich, sauber konturiert, mit eleganter Leichtigkeit vom Boden. Die Tracht mit klar verständlichem Faltenspiel sowie der Schmuck, präzis und minuziös gezeichnet, enthält in Bildstickerei und figürlichem Goldschmiedewerk biblische Darstellungen. Die am Boden stehende, kostbare und kunstreiche Gabe des ersten Fürsten zeigt, mit prophetischer Anspielung, die Kreuztragung Christi.

Auf der Rückseite der Flügel, grau in grau, die Gregorsmesse, mit

zarter Tonstufung und besonnenem Geschmack ausgeführt. Die mit höchster Feinheit, dabei leicht und flüssig hingeschriebenen Grisaillen sind eine charakteristische Besonderheit des Meisters.

Die dritte Epiphanie, die aus der Sammlung Earl of Ellenborough 67 T. XLIV
in die Johnson-Galerie nach Philadelphia gekommen ist, wirkt befangener und dumpfer in der Auffassung und etwas verworren in den Raumverhältnissen. Die Falten der weiten Gewandung, gehäuft und bauschig, weichen von der gewohnten Form etwas ab. Dieses Bild dürfte früher als das Triptychon im Prado, wenn auch später als das in New York, entstanden sein.

Die vierte Anbetung, ein Flügelaltar zu Anderlecht bei Brüssel, ist 69
keine Kopie nach dem Madrider Triptychon, wie des öfteren gesagt worden ist; in schlechtem Zustand, stellenweise übermalt, in der Kirche schwer zu prüfen, mag sie ein Original sein und, wenn dem so ist, gehört sie in die Spätzeit des Meisters. Der Horizont liegt verhältnismäßig niedrig. Für Ansetzung in vorgeschrittene Zeit zeugen die Klarheit der Raumgestaltung sowie die Renaissancemotive im Bauwerk auf dem linken Flügel.

Die beiden Ausstellungen Christi, die wir von Bosch besitzen, sind
sehr verschieden voneinander. Die Tafel aus der v. Kaufmann- 77 T. LI
Sammlung — jetzt im Staedel-Institut zu Frankfurt — zeigt reale Örtlichkeit, das Gerichtshaus mit Podest, den Platz davor, jenseits eines Flusses im Grund eine breite Straße. Der nackte*, mit Wunden bedeckte Heiland, Pilatus, eine richterliche Person und drei Knechte stehend auf dem gemauerten Vorbau, rechts die dicht zusammengedrängte Menge, aus deren zumeist im Profil sichtbaren Köpfen blöde Gehässigkeit empordringt. Die andere Ausstellung Christi 78 T. LII
— in der Johnson-Sammlung — ist phantasievoll, bühnenhaft, in

* Herr v. Kaufmann hatte die Blöße vom Restaurator bedecken lassen.

zwei Etagen komponiert, mit wenig Rücksicht auf räumliche Realität. Unten, die Bildbreite füllend, eine turbulente, schreiende und gestikulierende Menge. In Halbfiguren tauchen tierisch wilde Gestalten auf, Waffen und nackte Arme emporstreckend, silhouettiert auf heller Mauerwand. Oben auf einem brückenartigen Bau Christus, Pilatus und Schergen. Das Ganze wie improvisiert und höchst suggestiv, rhythmisch mit hellen und dunkeln Flecken. Die gelöste, visionäre und persönliche Gestaltung des zweiten Bildes halte ich trotz der anscheinend altertümlichen Raumauffassung für später entstanden als die mühsam rationalistische Gliederung des Bildes in Frankfurt.

Die Anordnung mit zwei Figurenreihen übereinander, und zwar so, daß alle Figuren annähernd in demselben Maßstab in einer Bildschicht erscheinen, diese flächenhafte, auf Raumtiefe verzichtende Ordnung, die der zweiten Ausstellung Christi die besondere Eindringlichkeit verleiht, hat der Meister auch zur Darstellung der Kreuztragung benutzt, als er gezwungen war, diese Darstellung auf einem schmalen Altarflügel unterzubringen. Den Zug der Kreuztragung so zu zerlegen, war ein fernliegender Gedanke, zu dem Bosch durch das gegebene Hochformat gedrängt wurde, sowie durch seine Unlust, den Zug aus der Tiefe kommen oder in die Tiefe ver-

83 a laufen zu lassen. Es gibt eine Kopie dieser Kreuztragung — ein Breitbild in der Sammlung Weinberger zu Wien —, wo alle Figuren ganz so wie in dem Bilde der Staatsgalerie, aber in einem Zug, auf einer Straße, sich nach rechts bewegen.

83 T. LVI Die seltsam in zwei Stockwerken komponierte Kreuztragung, eine neuere Erwerbung der Wiener Gemäldegalerie, zeigt die flüchtige und etwas rauhe Malweise, die in der Ausstellung Christi zu Philadelphia sowie in einigen anderen Bildern des Meisters auffällt.

Die Kreuztragung im Escorial, gesammelt und kunstvoll gestaltet, das Musterbeispiel festgeschlossener Relieffügung, ernster und würdiger aufgefaßt, dürfte später entstanden sein.

Die Wirkung einiger Passionsszenen ist mit Entschiedenheit auf physiognomische Kuriosität gestellt, in Halbfigurenbildern, in denen hauptsächlich die Köpfe sprechen, deformiert und verzerrt durch extremen Gefühlsausdruck. Die Widersacher des Heilands werden bloßgestellt von einem Karikaturenzeichner, der nah an sie herantritt und ihre Laster in Mißgestalt enthüllt. Dichte Haufen von Galgenvögeln mit hervorquellenden Augen, fletschenden Mäulern, in blödem Fanatismus und animalischer Wut. Die eingehende und kräftige Modellierung der Köpfe, die Steigerung des Ausdrucks, das dreiste Schalten mit den Formen des Antlitzes, die pointierende Charakterschilderung aus tiefer und boshafter Menschenkenntnis, die Beschränkung auf ein Wirkungsmittel unter Verzicht auf örtliche Realität: alles läßt sich mit der Vorstellung vereinigen, daß Bosch spät, selbstbewußt geworden, nach langer Erfahrung zu dem psychologischen Halbfigurenbild gekommen ist.

Das trunkene Frohlocken der Schergen, der Hochmut bonzenhafter Richter bleibt nicht Kontrastmittel, die Würde und die Geduld des Opfers zu verherrlichen, wird vielmehr zum eigentlichen Bildinhalt erhoben.

Vergleichsweise maßvoll wirkt die Dornenkrönung im Escorial, 79 T. LIII
von der es mehrere Varianten und Kopien gibt. Hier hält der duldende Christus noch einigermaßen das Gleichgewicht den fünf dummdreisten Widersachern, die gut gelaunt die Marterung ausführen, überwachen und mit ansehen. Mit der Zahl der Schergen steigert sich die Bosheit zu viehischer Wildheit in den Vorführungen Christi, die wir in der Universitätsgalerie zu Princeton und im 76

75 T. L holländischen Kunsthandel (aus der v. Nemes-Sammlung) kennen, sowie in der Kreuztragung, die das Museum zu Gent besitzt. Nament-
82 T. LV lich in dem Genter Bild sind dumpfer Wahn und entfesselter Irrsinn, barbarisch aufgeputzt, mit der Unwirklichkeit eines albdruckartigen Traumes verbildlicht.

Wenn die sogenannten Manieristen, die in Antwerpen um 1510 mit fruchtbarer Produktion einsetzten, die Wirkungsmittel ihrer neuerungssüchtigen Kunst überall hernahmen, hielten sie sich mit Vorliebe an Bosch, sobald sie das Menschenantlitz ethnographisch interessant und scharf ausprägten. Das physiognomisch Seltsame wurde im 16. Jahrhundert allgemein als Würze der biblischen Darstellung benutzt. Zu erwarten steht, daß unmittelbare Nachfolge namentlich von den späten Schöpfungen Boschs ausgegangen ist. Damit ist ein, freilich nicht gerade zuverlässiger, Anhaltspunkt zur Datierung des Bosch-Werkes gegeben.

Seiner Anlage nach bog Bosch in jeder Weise von der geraden Richtung der Bildtradition ab und, je nachdem ihm der Vorwurf Anlaß oder Gelegenheit gab, stieß er in das Gebiet des Bizarren oder Genre-
73 T. XLIX haften vor. Die Tafel mit der Hochzeit zu Kana in der Sammlung Königs zu Haarlem, ist genrehaft gestaltet, aber nicht trivial. Würde und Bedeutsamkeit sind durch spröde Steifigkeit der Personen, das Wunderhafte und zeitlich Ferne durch allerlei Seltsamkeiten in den Trachten und Geräten ausgedrückt. Ein Kind in langem Kleide, ganz vom Rücken gesehen, scheint das Brautpaar zu begrüßen und anzureden mit einem mächtigen Weinpokal in der Hand. Das Ganze, toternst, mit grotesken Zutaten und geisterhaft.

84 Die zentrale Passionsszene, Christus am Kreuze mit den Trauernden, hat Bosch fast verlegen gebildet. In diesem Falle behinderte ihn die Tradition; er scheute sich, die hieratische Vorstellung eigen-

willig umzubiegen. Die wenig bekannte, in einer belgischen Privatsammlung bewahrte Tafel, wie blaß und müde immer, ist sicherlich ein Werk von seiner Hand. Diese kränklichen spitzen Köpfe sind uns vertraut, und die dürre, spärlich bewachsene Ebene wohl bekannt. Petrus präsentiert den Stifter, einen ganz jungen Ritter, der gestreifte Beinlinge trägt und einen sehr kurzen Mantel, und dessen Individualität kaum angedeutet ist. Ich halte das Bild trotz seiner Befangenheit nicht für ein Jugendwerk. Die Figuren bewegen sich mit einiger Freiheit, und der Faltenwurf ist in knappen und sparsamen Linien so gestaltet wie in Werken, die sicherlich einer mittleren, reifen Periode angehören.

Ein Bildthema, das Bosch zwar nicht eingeführt, dem er aber dauernde, für längere Zeit gültige Fassung gegeben hat, ist die Versuchung des hl. Antonius. In seinen Augen ist jeder Heilige passiv, ein Dulder, der, von Visionen gequält, vom Teufel heimgesucht wird, Antonius, den er bevorzugt, derjenige Heilige, dem die Hölle mit Tort und Schabernack am ärgsten zusetzt. Zahlreich waren die Bilder mit der Antonius-Versuchung, wie die spanischen Inventare bezeugen. Originale sind uns erhalten in dem häufig kopierten Flügelaltar zu Lissabon, in dem Triptychon zu Venedig, wo in der Mitte der hl. Hieronymus, auf dem linken Flügel Antonius dargestellt ist, sodann in vier Einzeltafeln, die im Prado, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, in der Sammlung Fr. Gutmann zu Haarlem und im Kunsthandel zu München zu finden sind. Kopien und Nachahmungen lassen auf verschollene Originale schließen. Die Vergleichung bestätigt, daß dieser Gegenstand des Meisters Phantasie zu unerschöpflicher Fruchtbarkeit reizte, daß er nicht müde wurde, die schlauen Angriffspläne des erfindungsreichen Teufels zu variieren.

90 T. LVII —LIX
93 T. LXII
94 T. LXIII
92 T. LXI
91 T. LX

Die Hölle hat ihre Geister ausgespiehen, die in widriger Gestalt den heiligen Mann umdrängen, ihn wohl auch mit Speise, Trank und lockender Weiblichkeit zu verführen trachten. Die Teufel stürmen seine Behausung und stecken sie in Brand. Zumeist eher unwillkommener Besuch oder Heimsuchung als Versuchung im eigentlichen Sinn. Eine Schar von monströsen Geschöpfen, mit Molchleibern, Froschschenkeln, Menschenköpfen, gepanzert und bewaffnet, kriecht und fliegt von allen Seiten heran.

Einmal — in der Tafel, die sich im Münchener Handel befindet — steht Antonius finster in der Mitte, und die Dämonen umflattern ihn wie ein Hornissenschwarm. Das Bild gleicht einer Zeichnung. Auf halbdunklem Grunde, bei höchst unklarer Raumvorstellung, leuchten die Leiber und Glieder auf, gleichmäßig über die Fläche verteilt. Die Färbung ist tief, schwer und etwas zäh.

In dem Bilde der Gutmann-Sammlung ist der landschaftliche Raum mit größerer Klarheit ausgebildet. Vorn hockt Antonius, geduckt, den teuflischen Ansturm wie ein Gewitter über sich ergehen lassend, während sein Haus im Mittelgrunde militärisch berannt, eingestürzt und in Brand gelegt wird. Vorn treiben Mischgeschöpfe ihr skurriles Spiel, wagen sich aber nicht ernstlich an den Heiligen heran. Ein als Segelschiff zugerichteter Frosch, ein Bogenschütze, der aus der Eihülle auf Vögel schießt, die durch einen Trichter dem Leib einer Mißgeburt entfliegen, und was der witzigen Kombinationen mehr sind. Versucht wird der Heilige von einem nackten Weibe, das melusinenhaft aus dem Wasser auftaucht.

Von ähnlicher Art ist das helle Berliner Bild. Hier merkt der lesende Heilige nichts von dem höllischen Geschmeiß, und die Mischgeschöpfe treiben ihr boshaftes Narrenspiel mehr miteinander als gegen den frommen Einsiedler, nur daß ein freches Schalentier

mit den Scheren in sein Gebetbuch zwickt. Auch hier wird das Haus zu Wasser und zu Lande belagert und angegriffen.

Verfeinert kehrt der Bildgedanke wieder in der Versuchung, die der Prado besitzt. Hier bereiten die monströsen Boten der Hölle den Angriff vor, lauernd, in Deckung, aus dem Hinterhalte. Die Bereitschaft des Heiligen in Erwartung nahender Schrecknisse ist in der kreisförmig zusammengeduckten Figur spannend ausgedrückt. Harmlos sind diese Heimsuchungen, verglichen mit dem Flügelaltare zu Lissabon, der als eines der Meisterwerke Boschs betrachtet wird. In tropischer Fülle haben die Motive sich vervielfältigt, in dichter Reihung die Fabelwesen, die durch ihre bloße Erscheinung den Geist des Einsiedlers verwirren und die mit Speise, Trank und Weiblichkeit ihn von seinem Weg ablenken. Alle Wirkungsmittel sind durch Häufung gesteigert. Eine ganze Ortschaft geht am Horizont in Flammen auf. Die Verworrenheit der Baulichkeiten übersteigt jedes Maß. Wir stoßen an die Grenze, wo das Absurde aufhört, Würze zu sein und Speise wird, wo Bosch als ein Virtuose mit dem Witze seiner Bildeinfälle prahlt. Der Heilige und seine Not werden fast vergessen.

Wie Boschs Einbildungskraft eine Fauna erzeugte, so auch eine Flora. Wenn ihm das Thema verbot, Tiere zu erfinden, dämonisierte er das Land und die Vegetation, wobei er Unterstützung fand in der durch Reiseberichte genährten Vorstellung von neuentdeckten Erdteilen. Der Täufer und Hieronymus sind nicht auf Wiesenboden unter Eichen oder Buchen gewandelt. Für die Büßer, die sich kasteien, scheint die Wüste der passende Aufenthaltsort zu sein, und das ferne Land bringt fremdartige Gewächse hervor. Mit vager Kenntnis von tropischer Vegetation bildete Bosch kakteenartige Pflanzen aus und korallenförmiges Geäst. Der Boden ausgedörrt,

mit verfallenem Gemäuer, mit Tierknochen, mit Eidechsen, Eulen und anderem Getier, mit Dornen und Disteln, hohen Baumstämmen und wirrem Geflecht, den Menschen ein unheimlicher Ort und ein rauhes Bett. Mindestens im Vordergrunde zeigt das Land den Ausdruck des Verfluchtseins, während gegen den Horizont zu sich gesegnete Hügel dehnen und das buchtenreiche Meer.

Charakteristische Beispiele dieser Gestaltung, mit der die christliche Askese durch die landschaftliche Umwelt, durch das ornamenthafte
79 Gewächs verbildlicht wird, sind der hl. Hieronymus im Genter
98 Museum, das Triptychon mit demselben Heiligen in der Mitte
102 — zu Venedig — sowie der Täufer in der Sammlung Lazáro zu Madrid.

In dem Bilde zu Gent hat sich der Heilige nackt in ganzer Länge auf den Boden, wie auf die Folterbank geworfen. In jedem Fall irritiert die verhexte Einöde den Geist und ritzt die Haut mit
101 T. LXVI, stacheliger Vegetation und bröckeligem Gestein.
LXVII Einzeltafeln mit Johannes auf Patmos und Christophorus zeigen auch diese Heiligen in einer belebten landschaftlichen Umgebung
96 von starkem Ausdruckswert. Stets ist der fromme Mann, ob Sieger oder Opfer, in eine teuflische Welt gestellt und gegen sie kontrastiert.

Der jugendliche blauäugige Johannes, der ganz in Seitenansicht schreibend auf einem Hügel sitzt, wie wenn er einen Gesang auf die Weite und Schönheit der Erde verfaßte — in dem Bilde zu Berlin — ist leicht in den luftigen Tönen der Fernsicht mit lasierendem Auftrag gestaltet. Ein grauer Teufel wie ein Spion, von dem Heiligen nicht gesehen, drückt sich an das Gestein. Auf der Rückseite dieser Tafel einfarbig in bräunlichem Ton geistreich kursorisch die Passion Christi. Weltweite Symbolik in knapper

Prägung. Die Tafel ist auf der Vorderseite ein wenig verrieben, so daß die Farbschicht teilweise dünn, teilweise rauh aussieht. Der Mantel wie ausgeblaßt, die Vorzeichnung sichtbar durch die lasierte Schicht des Lackrots. Das Laub mit ornamenthaft gleichmäßig in Bogen und Gruppen gereihten Lichtpunkten. Die »echte« Signatur ist teilweise zerstört.

Das Thema des Jüngsten Gerichtes bot dem Meister Gelegenheit, eine sublime Bekanntschaft mit der Hölle zu offenbaren. Er schildert einseitig das strenge Strafgericht. Freigesprochene, denen Aufstieg zur Seligkeit zuteil wird, sind kaum sichtbar. Der weiteste Raum ist von der Folterkammer eingenommen, ihrer Einrichtung passionierte Aufmerksamkeit gewidmet.

Wir hören, daß Bosch für Philipp den Schönen zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein sehr großes Jüngstes Gericht geschaffen hat. 85
Wir besitzen, von Kopien und Nachahmungen abgesehen, ein ausgezeichnetes Original in der Wiener Akademie. Dieses Triptychon hat Lucas Cranach, vielleicht schon 1508, als er in den Niederlanden weilte, kopiert, und zwar genau in der Größe des Originals und mit den Farben. Er scheint nicht nach einer Zeichnung, sondern nach dem Originale gearbeitet zu haben. Die von mehreren Wiener Gelehrten* gegen Boschs Autorschaft vorgebrachten Bedenken sind irrtümlich, aber erklärlich. Die Tafeln haben arg gelitten, vermutlich bei einem Brande, sind teilweise in alter Zeit übermalt worden. Es gilt, das Echte von dem Falschen zu scheiden. Das Mittelbild ist namentlich in seinem unteren Teile gut erhalten und zeigt Boschs Kunst auf ihrer Höhe. Die Möglichkeit, daß ein Kopist — und nur um eine Kopie, wenn nicht um das Original, kann es sich handeln — diese Feinheit der Zeichnung, diese Glut, 85a

* Dollmayr, öster. Jahrbuch XIX, S. 284ff.

diese Stufungen und zarten Übergänge der Farbe erreicht habe, erscheint völlig unglaubhaft. Opak im Kolorit, plump in der Form sieht namentlich der linke Flügel aus, das Paradies, aber, wie ich meine, eben infolge der alten Restaurierung.

Nach dem Sündenfalle, der auf dem linken Flügel dargestellt ist, verfällt die Menschheit gnadenlos der Verdammnis. Die Hölle dehnt sich über die Mitte und den Flügel rechts. Die Unterwelt mit steilem Gestein, mit Käfigen und Zellen und raffiniert ausgedachten Einrichtungen zur Folterung geht aufwärts über in brennendes Land, von dem bei Nacht nichts sichtbar ist als flammende Lohe.

Die grau in grau gemalten Rückseiten der Flügel zeigen den Pilger Jacobus sowie den hl. Bavo, der Bettlern Almosen spendet. Die Wappenschilde sind leer. Die Zeichnung ist teilweise von großer Feinheit und des Meisters würdig.

86 Ein kleineres Jüngstes Gericht, das ähnlich wie das in Wien über die Innenfläche eines Flügelaltars geordnet ist, scheint mir gleichfalls ein Original zu sein, nämlich das aus der Sammlung E. Gavet in die städtische Galerie zu Brügge gelangte. Kein Motiv, keine Figur an dem Wiener Gemälde kehrt wieder, obwohl Grundgedanke und Erfindungsrichtung sich nicht geändert haben. Der linke Flügel zeigt in dem Brügger Triptychon freilich nicht das Paradies mit dem Sündenfall, sondern den Himmel. Es geht märchenhaft und karnevalistisch in diesem Himmel zu.

Genrebilder – den Begriff eng gefaßt — hat Bosch nicht geschaffen. Wenn wir nach den Titeln in alten Inventaren auf Genreszenen stoßen, liegt zumeist Mißverständnis vor; die moralisierende oder symbolisierende Absicht war dem Inventarisator entgangen. Scheinbar Lebensbilder, also Situationen oder Aktionen mit dem Vor-

zeichen des unbestimmten Artikels, bedeuten die Darstellungen etwas und sind zu deuten. Zwischen Gestaltungsabsicht und Blickerlebnis ist zu unterscheiden. Die Auffassung des Lebens kann genrehaft sein, ohne daß die gestaltende Tendenz es ist. Bosch war kein unbefangener Betrachter des täglichen Treibens. Warnend und verspottend durchdringt der Gedanke das optisch Aufgenommene. Hierin liegt der wesentliche Unterschied zwischen Bosch und seinem großen Nachfolger Pieter Bruegel, ein Unterschied, der ebensowohl als der Gegensatz der Generationen wie als der Kontrast zwischen zwei Persönlichkeiten ausgelegt werden kann. Bruegel hat der Aufgabe und Absicht nach ebenso wie Bosch volkstümliche Redewendungen in Bildlichkeit umgesetzt, gewissermaßen zurückversetzt. Er füllt solche Darstellungen mit Realität bis zum Rande. Seine Menschen sind ganz bei der Sache, Boschs Figuren dagegen gleichen Komödianten, Puppen, die der Autor an Schnüren dirigiert, die mit Hintergedanken und Seitenblicken die Situation oder Aktion zu spielen scheinen. Und die altertümliche Komposition, die Ausstellung der Akteure in einer Bildschicht, vertieft den Eindruck der Symbolhaftigkeit.

Man sagte wohl: »Jemanden den Stein schneiden«, durch operativen Eingriff ihm den Kopf von einem Steine befreien, ihn von einer Narrheit heilen. Bosch und Bruegel haben dieses rednerische Gleichnis illustriert, Bruegel mit drastischer Derbheit den Arzt und den Patienten so geschildert, wie sie sich bei einer gewöhnlichen Operation benehmen, Bosch dagegen — in dem Rundbild, das der Prado 109 T. LXXI
besitzt — weist in den Mienen und Gebärden auf den Bildwitz hin und legt in die steife Scharlatanerie Komik und Doppelsinn. Bosch geht vom Geistigen aus, Bruegel vom Sinnlichen. Für Bruegel ist das pure sichtbare Sein bildwürdig, für Bosch wird es erst

beachtenwert als Narrheit, als Schrecknis, als Sensation, und alles Sichtbare liegt eingespannt in ein weltanschauliches System, das vom Himmel zur Hölle reicht, in welchem Systeme der Mensch ein Opfer oder ein Besessener oder ein Komödiant ist.

Die bildhafte Sprechweise des Volkes war nicht die einzige Quelle genrehafter Motive. Moralbegriffe, wie die Todsünden, wurden durch Vorgänge des Lebens veranschaulicht — von Bosch z. B. auf
104 der Tischplatte, die im Escorial bewahrt wird.

Eine dritte Quelle erschloß sich in den Gleichnissen, die der Heiland vorgetragen hat. Den Verlorenen Sohn hat Bosch in einem kleinen
103 T. LXVIII Rundbilde dargestellt, das sich in der Sammlung Figdor zu Wien befindet. Ein magerer Geselle wendet sich hastig und doch mühsam rechtshin mit einem scheuen Blicke rückwärts, bepackt mit seiner Habe, vom Schicksal geschunden, in zerrissenem Kleid, ausgesetzt und landflüchtig. Im Mittelgrunde links steht das verdächtige Haus, aus dem er verjagt wird. Ein Kriegsknecht, der seinen überlangen Spieß an die Mauer gelehnt hat, karessiert in der Toröffnung ein Frauenzimmer. Ein altes Weib guckt aus dem Fenster und scheint dem ausgeplünderten Burschen nachzukeifen.

Die trübselige und öde Szene, in der eintönigen, opaken, hellen, ockergelben Farbe des trockenen Sandes ist zu tragikomischer Wirkung gesteigert. Die abgehärmte Hauptfigur, kunstvoll abgewogen und reliefmäßig dünn ausgebreitet in der Bildfläche, zieht alle Aufmerksamkeit auf ihre Silhouette, ihre Bewegung, ihren Charakter. Dieser Szene, wie allen Genreszenen Boschs, ist statt der eindeutigen Realität eine schielende und zwinkernde Fraglichkeit eigen. Nie verläßt uns die irritierende Empfindung, daß etwas »dahinter stecke«, daß der Meister mit dem, was er zeigt, etwas verheimlicht, auf etwas anspielt.

Genrehaft, wie ein im Jahrmarktgetriebe erblickter Vorgang, sieht eine Komposition aus, die in mehreren Ausführungen bekannt und vielleicht im Urbilde nicht erhalten ist. Ein Gaukler, ein Taschenspieler im Freien. Zwischen ihm und den Zuschauern ein Tisch mit Bechern und Kugeln. Der Neugierigste beugt sich weit vor, wie gebannt auf die Kugel in der Hand des Zauberers starrend, indessen ein hinter ihm stehender Bursche die günstige Gelegenheit benutzt und die vom Gürtel hängende Geldbörse des Gaffers ergreift. Das beste mir bekannte Exemplar dieser Komposition wird 105
im Museum zu St. Germain-en-Laye bewahrt. Die in ihrer altertümlichen Knappheit sich einprägende und in der Profilierung der Hauptfiguren für Bosch charakteristische Darstellung kommt, inhaltlich bereichert, in einem Bilde vor, das sich ehemals in der Sammlung Crespi zu Mailand befand. Hier reicht die Mauer, die 105a
den Reliefgrund bietet, nur über die linke Hälfte der Bildbreite, rechts dringt der Blick in die Tiefe, zu einem Kanal, einer Brücke, einer Menschenmenge und zu Häusern. Weiter rechts im Mittelgrund eine Art Tierkäfig und davor sitzende Männer. Der Sinn dieser Zutat bleibt unklar. Übrigens erschöpfen wir den Sinn der Gauklerszene, wie sie in dem Bilde zu St. Germain erscheint, schwerlich, wenn wir die Verspottung menschlicher Stupidität als humoristisches Genrebild auffassen. Ein Sprichwort, eine Anspielung mag verborgen und in der erweiterten Fassung des Crespi-Bildes — uns unverständlich — ausgesponnen sein. Das Exemplar, das in Mailand war, ist sicherlich eine Kopie, wie 105b
auch zwei ähnliche Bilder, die ich im Privatbesitze zu Frankfurt a. M. und im Münchner Kunsthandel gesehen habe, Kopien sind. Das Exemplar in St. Germain kommt eher als Original in Betracht.

Mit mehreren Schöpfungen löst sich Bosch völlig von der Bildtradition. Der Illustrator wird zum Dichter. Moralisierende Allegorien, bildliche Enzyklopädieen entsteigen seiner fruchtbaren Phantasie, als seine eigensten Werke. Man hat sie Träume genannt wegen ihrer Unwirklichkeit. Doch sind sie gar zu scharfsinnig für Träume, in der Zone des Visionären durchdacht, spitzfindig und kalt. Das Genie bringt neue Bildgattungen hervor. Boschs Phantasie hat Darstellungen geboren, deren spaßhafte Absurdität der Einordnung spottet. Das »Konzert in der Barke«, das der Louvre besitzt und das »Konzert im Ei«, von dem ein recht gutes Exemplar im Museum zu Lille bewahrt wird, gehören zu den kaum beschreibbaren, geschweige deutbaren Szenen. Unter völliger Aufhebung naturgesetzlicher Umstände treiben Männer und Frauen mit Ernst und Andacht Unfug und Schabernack, wie wenn im Narrenhause Karneval gefeiert würde.

110 T. LXXII —LXXV Das Triptychon im Escorial, das eher nach dem Eindruck als nach erschöpfender Deutung »Garten der Lüste« getauft worden ist, enthält genug der Rätsel. Selbst Justi, dem es wahrlich weder an gelehrter Bildung noch an Interpretationsschärfe mangelte, vermochte nicht befriedigende Aufklärung zu bieten. Auf dem Flügel links, als der Beginn, Evas Geburt im Paradies, auf dem Flügel rechts, als der Ausgang, die Hölle, sühnende Strafe, Folterung der Sünder. Dazwischen, in der Mitte, die Apotheose der Sündhaftigkeit. Mindestens werden wir geneigt, den fragwürdigen Inhalt auf das triebhafte unerlöste Erdenleben, auf den Fluch des Fleisches, auf die Entfaltung der Begierden zu deuten. Wir versuchen nüchtern das Sichtbare zu buchen, wie schwer es auch fällt im Angesichte der wirren Menge menschlicher, tierischer und vegetabilischer Gebilde. Steiniger Boden und Gewässer gehen unmerklich ineinander über.

Das von oben gesehene, scheinbar ansteigende Feld ist tragender Grund für einen Wald von Leibern, von nackten Männern und Frauen, die in gedrängten Gruppen bedenklich gepaart, in mannigfaltigen Stellungen und Lagen sich sonderbar verhalten. Das Beieinander wirkt nicht, wie nach dem Berichte zu erwarten wäre, orgiastisch oder erotisch. Schon deshalb nicht, weil die Leiber astralhaft sind, dann, weil sie durch höhere Gewalt gelenkt werden, zum Dritten, weil die rebushafte Seltsamkeit des Ganzen über die gemeine Realität hinausdringt, und spitze Zierlichkeit die Roheit der Begierden sänftigt.

Menscheneier mit gemusterter Haut, denen die Kreaturen, erwachend und verlangend, entsteigen. Eine gläserne Kugel, in der ein Liebespaar gefangen ist. Eine distelartige Blume, die aus einem Ei herauswächst. Das Ei mit einem runden Fenster, in dem ein Menschenkopf sichtbar wird. Von dem Fenster geht eine gläserne Röhre aus, in die eine Maus hineinkriecht. Auf dem Rücken einer Frau wächst eine Frucht mit Schmetterlingsflügeln. Vögel, die größer sind als die Menschen. Dies sind nur Beispiele. Der Meister scheint Gottes Schöpfung zu verwirren. Der Wille zum Zeugen, zum Gebären, zum Wachsen und Werden überall, alle Gattungen und Arten beherrschend und sie durcheinander mengend. In der Hölle, dem Flügel, der causalgesetzlich mit dem Mittelbilde verbunden ist, sind die Sünder in Gruppen geordnet. Nicht nur die Liebeslust wird bestraft, auch die Prasser und Spieler werden Torturen unterworfen. Jedermann wird in erklügelter Art einem seinem sündigen Tun ensprechenden höllischen Leiden ausgesetzt. Musikinstrumente werden als Foltereinrichtungen benutzt. Ein Schwein in Nonnentracht gesellt sich zärtlich zu einem armen Sünder.

111 T. LXXVI, LXXVII Die zweite dreiteilige Allegorie — auch im Escorial — bekannt unter dem Titel »Der Heuwagen«, bietet die Apotheose der Vergänglichkeit. Der Meister geht aus von dem gleichnishaften Bibelwort: der Mensch ist wie Heu . . . ., spinnt aber mit weit ausgreifender Phantasie eine Fülle von Bildmotiven aus dem simplen Satze. Wie im »Garten der Lüste« ist das irdische Dasein zwischen Anfang und Ende gestellt. Links die Geburt Evas, der Sündenfall und die Austreibung aus dem Paradiese. Damit sind Sünde und Tod in die Welt gekommen. Auf dem Flügel rechts die Hölle mit ihren Torturen. In der Mitte das heillose, verfängliche Leben mit flüchtiger Lust und weltlicher Eitelkeit, symbolisiert durch einen hochbeladenen Heuwagen, auf dem zwischen Engel und Teufel ein Liebespaar sich an Musik ergötzt, während die Räder das Volk gefährden und zermalmen. Hinter dem Wagen die ganze Menscheit, vertreten durch die Würdenträger, mit dem Papst und dem Kaiser an der Spitze. Dem Wagen voraneilend der teuflische Heerbann. Ahnungslos taumelt das Leben der Hölle zu. Die Lebensfreude hoch auf der weichen, schwankenden Heuladung: ein sinnfälliges Zeichen für die ewige Vanitas-Idee. In Nebengruppen hastiger Daseinskampf, Mord und der blinde Lebenswille in mancherlei Gestalt. Die moralisierende Allegorie ist mit spielender Agilität, mit geistiger Überlegenheit veranschaulicht, der Grundgedanke persönlich, neuartig und geistreich variiert.

BOSCHS PERSÖNLICHKEIT

IM Eifer, sich seines Berufstitels würdig zu erweisen, sieht der Kunsthistoriker die Aufgabe darin, jeden Meister als ein Glied in die Kette einzufügen, die Ahnentafel der Ursachen für jede Erscheinung aufzuzeichnen. Wer sich die unendlich komplizierte Verwurzelung selbst des simpelsten Vorgangs klar gemacht hat, wird mit Skepsis und Resignation an die Aufgabe herangehen, die der Kunsthistoriker gemeinhin guten Mutes zu lösen unternimmt. Der Wert einer Ahnentafel beruht doch auf ihrer Lückenlosigkeit. Und gerade Vollständigkeit vermag der Historiker unter keinen Umständen zu erzielen. An diese Unmöglichkeit sollte stets gedacht werden, wie auch an die Gefahr, die mit der Methode des Historikers verknüpft ist. Die Beobachtung verliert an Unschuld, sobald jede Eigenschaft als eine Folge betrachtet wird. Es kann nicht ausbleiben, daß diejenigen Eigenschaften hervorstechen, deren Ursachen zufällig dem Beobachter zur Hand liegen, während andere Eigenschaften, deren Ursachen ihm verborgen sind, übersehen werden.

Es gilt zunächst, die Betrachtung der sichtbaren Dinge zu vertiefen, zu verfeinern, vorurteilslos und unabhängig von der Sehnsucht nach dem ursächlichen Zusammenhange.

Hieronymus Bosch ist ein Meister, dem gegenüber die Kunsthistorie in Verlegenheit gerät, weil er sich der Einfügung in den Entwicklungsverlauf zu widersetzen scheint. Infolgedessen wird er gemeinhin ausgelassen oder nebenbei abgetan.

Hieronymus Bosch steht abseits und unterscheidet sich von seinen niederländischen Zeitgenossen nicht nur durch seine Gedankenwelt, was überall bemerkt worden ist, sondern auch durch sein Geblüt und das Tempo seines Schaffens, was minder häufig betont worden ist. Er ist agil, beflügelt, tänzerisch flink, während die anderen schwerfällig und gründlich sind. Er ist phantasiereich, sie kleben am Modell. Sie sind pietätvoll der Natur gegenüber, er verspielt bis zur Frivolität. Er ist fruchtbar und unermüdlich in der Erfindung, sie wiederholen mit leichten Neuerungen und Abwandlungen die überlieferten Bildtypen und Kompositionsmotive. In seltsamem Hin und Her hat man bald einen vorgeschrittenen Neuerer aus Bosch gemacht, bald einen zurückgebliebenen, von mittelalterlichen Ängsten besessenen Dunkelmann. Seine Position im zeitlichen Ablauf ist wirklich schwer zu fixieren, weil er auf keiner Stufe der allgemeinen Entwicklung in Reih und Glied antritt.

Man kann nicht sagen, daß er die Errungenschaft Jan van Eycks, etwa in provinzieller Abgeschlossenheit, nicht gekannt habe. Eher ist seine Stellung so zu formulieren: bei der persönlichen Richtung seines Geistes und seiner Beobachtungsart verlor für ihn jene Errungenschaft an Bedeutung. Die niederländische Malkunst, die Jan van Eyck »begründet« hat, trachtete nach der Illusion räumlicher, kubischer und stofflicher Realität. Alle Mittel traten in den Dienst dieser Aufgabe. Bosch schuf sich zu seiner besonderen Gestaltungsabsicht eine eigene Formensprache. Mit jener verweilenden, eingehenden Naturbetrachtung, mit jener belastenden Gewissenhaftigkeit, die als die erste Handwerkstugend der niederländischen Werkstätten in Ehren stand, kam er nicht aus, da er Ausgedachtes mitzuteilen hatte und für den Andrang seiner Gesichte

einer kursorischen Vortragsart bedurfte. Mit Boschs Gedankenwelt hat sich der Historiker beschäftigt, mit seiner Formensprache weniger. Bosch lebte zwischen 1470 und 1510 und lebte in s'Hertogenbosch; er war geistig so und nicht anders geartet. Billige Wissenschaft, zu sagen: er war prädestiniert zu dieser Artung, weil er zu jener Zeit und dort lebte. Hätte das Volk in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit entschiedener Neigung an dem Teufelsspuk gehangen, so müßte davon etwas im Bilddruck, im Kupferstich und Holzschnitt, sozusagen statistisch nachweisbar sein. In der Bildnahrung der Menge ist davon so viel wie nichts zu finden.
Um 1550, also beträchtliche Zeit nach Boschs Tode, wird als Mode, als allgemeine Liebhaberei ein Wiederaufleben seiner Bildwelt spürbar. Die um 1510 tätigen Meister werden hin und wieder angeregt durch Boschs Vorbild, ganz besonders der bedeutende Maler, der hypothetisch mit Jan de Cock identifiziert wird. Die eigentlichen Bosch-Nachahmungen aber, wenn nicht genaue in der Werkstatt des Meisters entstandene Repliken, sind zumeist erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts und noch später entstanden. Diejenigen Meister, die in seinem Geiste gestalteten, setzten mit ihrem Schaffen nicht vor 1530 ein. Jan Mandyn, den van Mander als einen Nachfolger Boschs einführt*, wurde 1502 in Haarlem geboren, kam kurz vor 1530 nach Antwerpen. Von ihm war ein signiertes Werk im Palazzo Corsini zu Florenz**. Sein Schüler wurde 1557 Gilles Mostaert, von dem ein bezeichnetes Werk von 1573 in Stockholm bewahrt wird. Frans Verbeeck aus Mecheln, den van Mander*** ebenfalls als einen Nachmer Boschs bezeichnet,

* Deutsche Ausgabe S. 63.

** Abg. Dülberg Frühholländer in Italien. Das Bild ist jetzt im Museum zu Haarlem.

*** S. 219.

trat 1531 in die Gilde und starb 1570. Pieter Huys wurde 1545 Meister in Antwerpen und war 1577 noch tätig. Ein signiertes Bild, ganz eigentlich eine Bosch-Nachahmung — in der Sammlung Mayer van den Bergh — trägt das Datum 1577, eines im Prado die Jahreszahl 1570. Herri met de Bles hat seine harmlose Landschaftskunst gelegentlich mit Bosch-Motiven interessant gemacht, um 1540. Pieter Bruegels Schaffen setzt um 1550 ein. Ein Schüler Boschs im eigentlichen Sinne war keiner dieser Maler. Und ihr Zurückgreifen auf Boschs Gedankenwelt fällt zusammen mit der um 1550 einsetzenden höfischen Neigung zu unterhaltender Absurdität. Als Guevara sich um Werke Boschs bemühte, brachte die Nachfrage Imitationen hervor, was dem Scharfblicke des Spaniers nicht entging. Die Nachahmer, selbst der große Bruegel, kamen einem Bedürfnis entgegen, während Bosch durch seine Anlage zu dem Thema gelenkt worden war. Der Inhalt, die Kompositionsweise und die Motive wurden nachgeahmt. Malweise und Formensprache aber sind in den Imitationen so ganz anders als in den Urbildern, daß Verwechslung kompromittiert.

Was den Ort betrifft, versagt jegliche Ableitung. Herzogenbusch liegt politisch heute in Holland. Ob die Stadt zum holländischen Kulturkreis zu rechnen sei, ist sehr zweifelhaft. Nordbrabant — so heißt die Landschaft —, und damit kann der Kulturhistoriker wenig anfangen.

Für unsere beschänkte Kenntnis bleibt die allein stehende, schöpferische Persönlichkeit Urquell und Ausgangspunkt. Freilich kann man, wie stets, nachträglich prophezeien: die Zeit war gekommen. Ahnen gibt es, wenn auch keine lückenlose Ahnentafel. Ist Boschs Vorstellungswelt uralt, so auch ihre Verbildlichung nicht neu. Im frühen Mittelalter, an den Wasserspeiern der Kirchen, im

Schnitzwerk der Chorgestühle und in den Handschriften regt sich die Angsterfindung und schlägt um in Freude an grotesken Bildungen, in Verspottung des Bösen. Eingespannt in den architektonischen und dekorativen Rahmen blieben die drohenden oder belustigenden Masken und Figuren Zutat, eingeschmuggeltes Beiwerk. Die Kirche duldete weltliches Dreinreden, heidnische Erinnerungen, Humor und drastische Genre, ihrer Herrschaft sicher, wie der König den Hofnarren gewähren ließ.

Boschs Tafelbild bot Gelegenheit, den durch die Jahrhunderte spukenden Wahn bunt, in epischer Breite, in illustrativem Zusammenhang auszuspinnen, das Zerstreute zu sammeln. Die Herrschaft der Kirche war im Begriff, ihre Sicherheit und Universalität zu verlieren. Boschs Stellung zur christlichen Lehre war anders als die mittelalterlicher Steinmetzen und Schreiber. Er wandte die Kehrseite nach vorn. Das Vertrauen in das Erlösungswerk war erschüttert. Gleichviel was Bosch glaubte oder zu glauben wähnte, sein Instinkt ist pessimistisch und ist artistisch. Der Teufel herrscht sichtbarlich, aber seine Herrschaft hat an Schrecken verloren. Als die Menschheit im Begriffe stand, den Teufelsglauben abzuschütteln, objektivierte sie den Spuk, und indem sie ihn objektivierte, wurde sie Herr über ihn. Man malte den Teufel an die Wand, als man ihn nicht mehr fürchtete, und zeigte die Höllenqualen, als man nicht mehr vor ihnen bangte. Zu allen Zeiten war der Witz ein Merkmal geistiger Freiheit und der Spott ein Zeichen des Abstandes. In Boschs Phantasie war die Welt unerlöst, voll versteckter Teufelei, zugleich ein flüchtiges, närrisches, kaleidoskopartig wechselndes Spiel, das belustigte und unterhielt. Jenseits und Diesseits ineinandermengend, gewann er den Bildstoff zu Schaubudensensation, Maskerade und Scharlatanerie.

Nicht als ob Bosch es schlau daraufhin angelegt hätte, zugleich den Kindern der Welt und den Frommen zu gefallen: er fand seine Augenweide an der Nachtseite des christlichen Dogmas, und die Schrecknisse wurden ein anmutiges, selbst elegantes Spiel. Hinter jedem Baum lauerte der Spuk, jedes Ding äffte und verspottete den Beschauer, weil es halb dieses, halb jenes war. Die gruselig erregende Hölle war unterhaltender und mannigfaltiger als der Himmel.

Es gab nur eine Tugend, aber viele Sünden, nur einen Gott, aber viele Teufel. Und die durch Tradition belastete Vorstellung vom Himmel, von der Gottheit, von den Heiligen wurde mit scheuer Behutsamkeit und geringem Anteil verbildlicht, während die Vielheit der Begierden, die Fülle der Strafen im Innern der Hölle Visionen von unendlichem Reichtum anregte. Bosch war in der Hölle eher zu Hause als im Himmel und vertraut namentlich mit der militärischen Organisation des Teufels und mit den Folterkammern. Die Bildgedanken sind alt, nachweisbar in der Literatur und im Aberglauben der Völker, zurückzuverfolgen bis in die Urzeit.* Bosch hat nicht viel erfunden, wenn man den Begriff Erfindung genau nimmt. Im Zeitalter der Entdeckungen hat er die überkommenen Vorstellungen bereichert. Die Berichte und Schilderungen von den neuen Ländern nährten seine Phantasie, und die wissenschaftlichen Errungenschaften in Mechanik und Technik verwendete er mit Witz, um teuflische Kriegsmaschinen auszudenken. Er trieb eine Afterwissenschaft, die sich zur Biologie verhält, wie die Astrologie zur Astronomie. Mit dumpfer Ahnung vom Kampf ums Dasein, von der Gesetzlichkeit organischen Werdens, pfuschte er dem Schöpfer ins Handwerk.

* Vgl. Dollmayr, Jahrbch. d. Ksts. d. Allerh. Kh. XIX. S. 284.

Mit ethnographischer Neugier wird der Mohrenkönig seiner Rasse nach gebildet und der Heiland aufgefaßt als ein sanfter Reisender, der in die Hände von betrunkenen Wilden gefallen ist. Die Feinde Christi gleichen indianerhaft geschmückten Barbaren.

Die Unschuld sieht blaß und belanglos aus, sie duldet beklagenswert und hilflos, der Teufel dagegen ist geistreich und tatkräftig. Die sündige Natur ist eine Künstlerin, in deren Lehre sich der Meister begibt. Er stellt sich auf die Seite der triebhaften Begierden, nicht zwar als Bekenner oder trotziger Promethide, beileibe nicht, wohl aber schauend, genießend und bildend. Ein Schritt weiter, und der bejahende Pantheismus trat wach und wissend dem christlichen Dualismus entgegen. Boschs moralisierende Prangerung nimmt ohne seinen Willen den Charakter der Apotheose an.

Traumhaft ist die Mischung von Unsinnigkeit und handgreiflicher Realität, traumhaft der jähe Wechsel der Erscheinungen, das dreiste Überspringen der naturgesetzlichen Schranken, traumhaft die gedehnte Spannung, das Wieder und Wieder, die Endlosigkeit der Pein. So träumt ein spitzfindiger Spintisierer, der zugleich ein scharfer Naturbeobachter ist.

Das Jenseits war nicht anders zu erdenken als aus Vertrautheit mit dem Diesseits. Der Illustrator und Poet gestaltete aus dem Kopfe, nicht unmittelbar nach der Natur, aber tiefe und genaue Erkenntnis der sichtbaren Dinge war seinem Erfinden vorausgegangen. Namentlich Tiere vermag er »richtig« und meisterhaft zu bilden, sobald er, was freilich selten geschieht, ihnen die gesehene Gestalt beläßt.

Die mit Erinnerung an Naturformen gleichsam geladene Phantasie vermag verstellend, häufend, vervielfältigend, eine Zauberwelt hervorzubringen. Schon die Willkür des Maßstabes erwirkt Wunder.

Eier, so groß wie Menschen, Tiere von bekannter Gestalt, aber fremdartiger Größe, gesellen sich zu Mischgeschöpfen.
Boschs Einbildungskraft ist eher eine Retorte als eine Quelle, ein Kessel, dem unaufhörlich absurde Kombinationen entsteigen. Ein Ding, das als Segelschiff beginnt, endet vielleicht als Fisch, vielleicht als Mensch, aber sicherlich nicht als Segelschiff. Fauna und Flora, Naturerzeugnis und Menschenwerk, Gewächs und Gerät, Pflanze und Bauwerk, Mechanisches und Organisches durcheinander quirlend, versieht sein morphologischer Witz Gottes Schöpfung mit Randglossen und Schnörkeln.
Der Meister verfährt nicht ökonomisch mit seinen Mitteln, er schießt mit Schrot, nicht mit Kugeln und steigert eher die Zahl als das Maß. Der Böse ist nicht ein mächtiger Herrscher, seine Gewalt ist gespalten in eine Menge ungezieferhafter Wesen. Bosch verbildlicht nicht seine geistreichen Einfälle, sondern verbildlicht geistreich seine Einfälle. Schauend bringt er den Bildwitz hervor. Die Form entsteht mit dem Gedanken, sie sitzt dem Gedanken wie angegossen. Alle Formeigenschaften, Komposition, Raum, Figurenbildung, Bewegungsmotive sind durch die persönliche Anschauung und die Tendenz des Schaffens bestimmt, deshalb original und einheitlich. Bezeichnend, ebensowohl für Boschs Geistesart, wie für sein Formideal, ist die entschiedene Abneigung gegen Tektonik und mathematisches Ornament. Die Bauten sind pflanzenhaft, mit Kuppeln, die Früchten gleichen, mit Auswüchsen, labil mit schrägen Schichtungen. Seine sterbenden Häuser kehren ihre Eingeweide nach außen. Sie sind pittoresk, pflanzenhaft und ausdrucksvoll wie Naturgebilde. Ist das Bauliche animalisch, so das Organische ornamenthaft. Boschs Phantasie ist voll Ornament, aber dieses Ornament ist nicht geometrisch, vielmehr vital, wuchernd und agressiv.

Die Natur bringt kunsthafte Gebilde hervor, in deren bizarren Reichtum der Meister sich vertieft, den seine Dekorationslust nachzuahmen oder zu überbieten trachtet. Die Natur mustert und zeichnet ihre Geschöpfe, aber nicht so starr und pedantisch wie der Mensch seine Werke mit Lineal und Zirkel. Die »malerische« Gliederung, das Merkmal organischen Wachstums, in gleichmäßig gereihten Knoten, Perlen, Punkten, in getigerter, gestreifter, gesprenkelter Haut, in Schuppen, Federn, hornigen Buckeln, bildet Bosch mit Vorliebe nach. Kakteen, exotische Gewächse von dürrer Üppigkeit werden bevorzugt, Gewächse, die Tieren gleichen, die locken, höhnen und stechen. Bosch sucht die Natur dort auf, wo sie unnatürlich wird. Die Erde ist des Teufels, und was ihr entsprießt lockend und giftig.

Wenn Bosch das Menschenwerk, das Bauwerk, ins Naturhafte aufweicht, rundet und zerbröckelt, so sieht er das Gewachsene als nach geheimen Gesetzen entstanden an und nähert dadurch die Reiche einander.

Boschs Form ist fadendünn und messerscharf, sie drückt Richtung, Bewegung und Gier aus. Sie dehnt sich, rankt und rollt sich, getrieben von dem »Willen«. Die Ausläufer, die Glieder, die Organe der Bewegung, Schwanz, Rüssel, Gehörn, Kralle, zierlicher Schmuck oder bösartige Waffe: der Körper scheint aus Extremitäten zu bestehen. Die Lebenskraft dringt überall hin, indem sie sich verzweigt und verästelt. Die Kreatur ist flatternd, kriechend, taumelnd in ewiger Bewegung, nur die Gottheit beharrt und ruht. Der Teufel ist stets bereit, überall gegenwärtig und unablässig am Werke, zu peinigen und zu verführen.

Der Leib des Menschen ist ausdrucksvoll, aber wesentlich nur im Umriß, im Profil, er ist zierlich und arm an Binnenform und

Einzelheiten. Vom Organismus wird das Wesentliche in gotisch schlanken, gewichtlosen Figuren gegeben, mit Gleichgültigkeit gegen das Knochengerüst und undeutlicher Ausprägung des Geschlechtes.

Wird der Organismus oberflächlich erfaßt, so werfen sich Teilnahme und Vorliebe auf sein Kleid, seinen Schmuck, seine Ausrüstung. In der bedeckenden Hülle, in Schleppe und Aufputz schwelgt die erzählende Phantasie und lebt sich im Unkontrollierbaren aus.

Ungern nähert sich Bosch dem Maßstabe des Lebens, glücklich und erfolgreich nur dort, wo er in grotesken Gesichtsmasken die Formen entstellt und die Züge verzerrt. Er ist kein Porträtist. Der gegebene individuelle Fall geht ihn nichts an, nur der Sonderfall, die physiognomische Kuriosität, der entartete Charakter mit extremem Gefühlsausdrucke fesselt ihn und reizt ihn zu deutlicher Ausprägung in großem Maßstab. Er ist als Menschenkenner monomanisch mit den Kranken, Besessenen, Deformierten beschäftigt. Würde, Hoheit, Reinheit werden leer und allgemein geschildert, in lichten Scheiben, in denen Nase, Mund und Augen schwach angedeutet sind. Der Meister scheint sich seiner Gefahr bewußt zu sein, mit bestimmten Angaben, mit Individualisierung, in Karikatur zu verfallen. Im Ausdrucke des Heiligen wagt er sich nicht über dümmliches, stieres Staunen oder kränkliches Besorgtsein hinaus. Seine Andacht wirkt blaß und gleitet sogar ins Zweideutige, wie wenn die Frommen mit Augenzwinkern und Seitenblicken merken ließen, wir tun nur so unschuldig.

Wie tief Bosch eingedrungen ist in den Werdeprozeß des Tierischen und Pflanzlichen, so verständnislos steht er der Schlichtheit und Unschuld des Naturwaltens gegenüber, stets auf Jagd nach Aben-

teuern. Die Allmutter ist ihm eine listige Zauberin und Taschenspielerin.

Boschs Komposition neigt zur Reliefform. Selbst dort, wo die Fülle der Gesichte, die Menge der Figuren, Raumtiefe dringlich erfordert, hilft er sich gern mit etagenhaftem Aufbau, wobei er freilich durch Verjüngung des Maßstabs und Ausbildung der Luftperspektive Tiefe andeutet, aber mit altertümlicher Hochlegung des Horizontes das Hinten zum Oben macht. Der Tiefenraum wird nicht recht ausgenützt für die Figurengruppierung, die sich wesentlich in fast durchsichtig dünnen Schichten vollzieht. Die Spieler agieren nicht von hinten nach vorn oder von vorn nach hinten, vielmehr vorzugsweise in der Richtung der Bildebene, als Aufzug, in Seitenansicht, wobei die Silhouetten Gestalt, Charakter und Bewegung offenbaren.

Der unermüdliche Erzähler macht sich wenig Sorge um die Realität des örtlichen Zusammenhangs. Wo alles auf den Kopf gestellt wird, braucht sich der Raum nicht logisch zu verhalten. Zuweilen gedenkt Bosch der örtlichen Umstände garnicht und schließt die Komposition nach hinten ab durch neutrale Flächenbedeckung. Das Land, mit dem seine Einbildungskraft sich beschäftigt, ist weit, öde, dünenhaft, spärlich mit Bäumen bestanden. Wenn Vorder- und Mittelgrund durch Fabulier- und Dekorationslust in Anspruch genommen werden, bleibt der Hintergrund für sich. Sehnsucht nach Festigkeit und Ruhe, ungestörtes Schauen wendet sich in die Ferne.

Bosch hat keine Landschaftsbilder gemalt, ja die vertraute Formation der irdischen Heimat nahm in seiner Vorstellungswelt wenig Raum ein. Die Beobachtung der Ferne nach Form und Farbe offenbart aber reines Naturgefühl. In feierlicher Weite dehnt sich

die Horizontlinie gegen das taumelnde und gierige Menschenvolk, das die vordere Bühne anfüllt. Der Streifen am Horizont, ein vergleichsweise bescheidener Teil, wurde Vorbild für die Landschaftsmalerei, die sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts zu einer Gattung und einem Beruf entwickelte. Ob zwischen Bosch und Patenier Lehrzusammenhänge angenommen werden oder nicht, jedenfalls ist das erste Landschaftsbild, das sich ablöste und selbständig machte, ähnlich konstruiert wie Boschs Hintergrund, der manchmal, z. B. in dem Hieronymus-Bild zu Gent, saftig und tief gestimmt ist.

Das Land, von beträchtlicher Höhe übersehen, wird hinten — oder oben — ausdrucksvoll, hauptsächlich durch Hügelprofile, Landzungen, Reihen von Bäumen mit kreisrunden Laubmassen gegliedert, nirgends abgeschlossen. Einzelne gertenhaft dünne Baumstämme durchschneiden rechtwinklig dieses System horizontaler Züge. Vorn Braungelb und ein Grün, das gewöhnlich durch Firniß schwärzlich geworden ist, Grünblau im Mittelgrund, Blau in vielfacher Stufung dem Hintergrunde zu, am Ende durchsichtige, neutrale Lufttöne. Die Gründe sind nicht schroff von einander geschieden, sondern gehen ineinander über, so daß die Ebene, die für die Figuren vorn als Wand aufsteigt, sich ununterbrochen ausdehnt.

Da Bosch zumeist Ferngesichte aufnahm mit vielen kleinen Figuren, ist seine Farbe licht. Seine Malweise paßt sich der Fernsicht an. Die Bäume im Grunde sind zusammengefaßt zu weichen, dunkeln Wäldern. Der Vortrag behende und beweglich, bald flüchtig, bald subtil, trägt die Farbe manchmal pastos, dann wieder lasierend auf. Sein Kolorit ist ockrig opak oder leuchtend, transparent, schillernd, stählern blitzend, funkelnd, je nach dem Gefühlswert, der diesem oder jenem Teile zukommt. Eine Naturbeobachtung, die nicht

ihrer selbst willen eingestellt ist, sondern im Dienste der Erzählung und des Ausdrucks, erreicht das Letzte, wo es gilt, die Wüste, die lohende Glut des höllischen Feuers, die molchartige Weichheit widriger Geschöpfe, die stachlige Spitzigkeit oder die schneidende Schärfe der Marterinstrumente auszubilden. Das Durchsichtige, Schimmernde, Seidige wird mit reinem und leichtem Farbenauftrag geschildert, das opalartig oder perlmuttrig irisierende Kleid in der Zartheit, die den Flügeln der Libellen und Schmetterlinge eigen ist. Die Grenzen sind öfters scharf gratig gezogen.

Van Mander hat einige beachtenswerte Sätze über Boschs Technik notiert: »Er malte seine Sachen vielfach auf einen Wurf fertig, weshalb seine Bilder sich in der Farbe nicht verändert haben und schön geblieben sind. Er hatte auch die Gewohnheit wie noch andere Meister, seine Kompositionen auf dem weißen Grund der Malbretter aufzuzeichnen und darüber Lasurfarben zu legen, auch ließ er manchmal den Grund mitwirken.«

Versuchen wir als Stilkritiker uns eine Vorstellung zu bilden von den Lehrern Boschs, von der Tradition, an die er sich anschloß, so kommen wir kaum über negative Feststellungen hinaus. Straffe Schulung zur Formenkenntnis scheint ihm zu mangeln. Er beginnt harmlos, in kleinem Maßstabe. Die Lust zum Fabulieren regt sich früh. Kein Zusammenhang mit Baukunst oder Skulptur weist ihn zur Monumentalität hin. Provinzielle Tafelmaler von schwacher Einwirkung auf den genialen Schüler, vielleicht Buchmaler, waren seine Lehrer. Es gibt niederländische Kupferstiche aus der Zeit um 1450, die in der Kompositionsart und in der heftigen und kühnen Bewegtheit der Figuren an Boschs Gestaltung erinnern.

BOSCHS ZEICHNUNGEN UND KUPFERSTICHE NACH SEINEN KOMPOSITIONEN

VON Hieronymus Bosch besitzen wir Zeichnungen, wie uns auch von anderen Malern des 15. Jahrhunderts Zeichnungen erhalten sind. Während wir aber beim Studium der anderen Meister zu den Zeichnungen, sei es den Originalen oder Nachzeichnungen, hauptsächlich der Bildgedanken wegen griffen, um eine Vorstellung von verlorenen Gemälden zu erlangen, bieten Boschs Zeichnungen anderes und mehr. Was Bosch betrifft, ist die Fülle der Motive in erhaltenen Gemälden überwältigend groß, so groß, daß Ergänzung kaum dringlich erscheint, eine Ergänzung, die übrigens eher von den Kupferstichen als von Zeichnungen geliefert werden könnte. Die Zeichnungen von Bosch sind der Formensprache nach anders als die Gemälde, sie bestätigen die Aussage des Malwerks, indem sie ihr zu widersprechen scheinen, und vertiefen die Anschauung von der Sehweise des Meisters, der sich in diesem Fall anders als in jenem ausdrückt. Die technischen Mittel, wie Papier, Holzgrund, Feder und Pinsel, bestimmen den Stil. Dem Drucke vom Handwerkszeug her entzieht sich niemand. Davon abgesehen aber, arbeitet Bosch, im Gegensatze zu seinen Zeitgenossen, als Zeichner, der seelischen Verfassung, wenn auch nicht dem Phantasieinhalt nach, anders denn als Maler. Eine Zeichnung von Rogier van der Weyden unterscheidet sich von einem Gemälde dieses Meisters bei weitem nicht so stark wie eine Zeichnung Rembrandts von einem Bilde Rembrandts. Allgemein ist in der Kunstentwicklung festzustellen, daß

Zeichnung und Malwerk, sich gabelnd, auseinanderstreben. Indem Bosch hastig Bildgedanken notiert, die drängende Fülle seiner Einfälle handschriftlich zu Papier bringt, äußert er sein Temperament, seinen Spieltrieb freier und offener als im Malwerk. Er eilt seinen Zeitgenossen voran. Da die Wünsche und Ansprüche der Auftraggeber den Zeichner ganz und gar nicht bedrängen und hemmen, der Zwang, anderen zu gefallen, andere zu befriedigen, fortfällt, tritt der Eigenwille bei schwächerem Druck von der Tradition her hervor.

Bosch zeichnet mit der Feder, nicht mit dem Metallstift. Er zeichnet »aus dem Kopf«, nicht nach der Natur und bewährt, unabhängig von einem gegebenen individuellen Objekt oder Modell, eine erstaunlich genaue Naturkenntnis bei völlig freier Phantasietätigkeit und unaufhörlich sprudelnder Erfindung.

Für sich stehen zwei Zeichnungen, die der Louvre besitzt, nämlich
T. LXX das Konzert in der Barke* sowie der Geizige**. Bildmäßig gefaßt, mit Weißhöhung, in gleichmäßig sorgfältiger Ausführung, gleichen diese Blätter den Gemälden, im besonderen den Grisaillen, mit denen Bosch die Rückseiten der Bildtafeln, die Außenseiten der Altarflügel, Rahmen und Zwickelfelder auszustatten liebte.

Die Zeichnung mit dem Narrenschiff, dem Konzert in der Barke, kann keineswegs als eine Vorarbeit oder ein Entwurf zu dem Gemälde betrachtet werden, das sich ebenfalls im Louvre befindet. Ohne entscheiden zu können, ob sie vor oder nach dem Gemälde entstanden ist, stelle ich mir vor, daß der Meister die Komposition in dieser und in jener Form ausgeführt hat. Jedenfalls ist diese Zeichnung, wie die des Geizigen, ein abgeschlossenes und fertiges Werk.

---

* Photo-Giraudon Nr. 14120, Lafond . . . zu S. 70.

** Versteigerung bei Muller in Amsterdam 1926.

Die übrigen Blätter, mit der Feder, ohne Weißhöhung, ausgeführt, von denen ich nicht mehr als fünfzehn kenne, sind nicht eigentlich Entwürfe zu Gemälden. Gewöhnlich ist das Papier auf beiden Seiten benutzt. Sicherlich ein Merkmal der Studienhaftigkeit. Ich glaube nicht, daß Verwendung der Studien nachgewiesen werden könnte. Bosch bedurfte systematischer Vorarbeit nicht. Ob malend oder zeichnend, er war stets schlagfertig, voll einer Naturkenntnis, die ihm genügte. Er zeichnete, wenn er nicht malte, und spielte in erfinderischer Laune, wobei das Tempo der Federzeichnung seinem Temperament und seinem Ideenreichtum gemäß war. Er versuchte nicht, erprobte nicht, da er, seiner Sache sicher, in völlig einheitlichem Stile nahezu gleichwertige Motive zeichnend oder malend mühelos hervorbrachte. Nur daß die Form, mit der Feder fließend hingeschrieben, zarter, ideeller wirkt als im Malwerke, da die Farblosigkeit der Unwirklichkeit seiner Visionen wohl ansteht und die Luftigkeit der Ferne gut ausdrückt.

Boschs Schaffen war so geartet, daß er einmal ausgesprochene Motive nicht wieder aufnehmen, ausgestalten, ausführen konnte; wieder ansetzend, varierte er stets, brachte andere und neue Kombination heran. Gestalten war ihm stets Erfinden.

Einige Blätter, wie das im Louvre* und das im Berliner Kupferstichkabinett** mit dicht die Papierfläche bedeckenden Figuren bieten in der andeutenden, auslassenden Handschrift, gelöst von der Realität des Raumes, äußerste Willkür der Bildungen bei tiefster Naturhaftigkeit.

Des Meisters Phantasie kommt nicht los von der Versuchung, und stets wird der Heilige erschreckt von Dämonen, aber er sieht stets

* Giraudon Nr. 503.

** Kat. Nr. 548.

andere und neue Wesen, die ihn erschrecken, eben weil er sie zum ersten Mal erblickt. Es gehört zum Wesen dieser Geschöpfe, daß niemand an ihren Anblick gewöhnt ist.

Der Strich in diesen Zeichnungen folgt der Laune des Meisters, ist bald zart, bald derb, hier eingehend, dort flüchtig, sorglos und unbedenklich im Einzelnen und vermittelt die Illusion der Bewegung, Ausdruck und Charakter drastisch und eindringlich. Bosch zeichnet wie die Maler des 17. Jahrhunderts, rapider und flüchtiger als sein Nachfolger Pieter Bruegel, erregt und belustigt durch die eigenen Formeinfälle. Bosch hat es eilig, mit der einen Figur fertig zu werden, weil eine zweite, eine dritte und so fort in seiner Phantasie aufsteigen. Abgesehen von den Blättern, die wie Musterkarten mit monströsen Geschöpfen aussehen, gibt es Ansätze zu bildhaften Kompositionen, wie die Eule im hohlen Baum* und das reichste aller Blätter, das zu betiteln keine Kleinigkeit ist. Ein riesiges Wesen mit Menschenkopf und Vogelleib mit Baumstämmen als Beinen steht auf zwei Kähnen. In der Öffnung des Leibes eine tafelnde Gesellschaft**. Diese Komposition ist verwendet in dem schwachen Bilde zu Madrid im Prado, das die Aufschrift zeigt Visio Tandali. Die mit der Feder erstaunlich impressionistisch ausgedrückte Hintergrundlandschaft ähnelt der in der Berliner Zeichnung mit der Eule, wo das Land mit Augen und Ohren bedeckt ist.

Nimmt man die freien Zeichnungen, die offensichtlich von dem ausgeführt sind, der sie erfunden hat, und die niemand außer Bosch erfunden haben kann, zum Maßstabe, so fallen mehrere Blätter, die in den Sammlungen unter seinem Namen liegen, die Lafond und

* Berlin, Kupferstichkab. Nr. 549.

** Albertina.

andere Autoren als Arbeiten des Meisters publiziert haben, dahin. Als eigenhändige Zeichnungen von Bosch nehme ich die folgenden an, soweit meine Kenntnis reicht:

Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. Nr. 550: Studie auf Vorder- und Rückseite, auf rötlich präpariertem Papier.

a) Zwei phantastische Tiere.

b) Ein Menschenkopf mit Beinen.

Berlin, Kat. Nr. 548: Studie auf Vorder- und Rückseite.

a) Monströse Geschöpfe, ein nackter Mann, der auf einem Amboß liegend von Männern mit Hämmern bearbeitet wird.

b) Monströse Geschöpfe.

Berlin, Kat. Nr. 547: Studie auf Vorder- und Rückseite.

a) Zwei phantastische Tiere.

b) Eine Schildkröte.

Berlin, Kat. Nr. 549: Studie auf Vorder- und Rückseite.

a) Die Eule im hohlen Baum.

b) Verschiedene Figuren, einige davon nachträglich von schwächerer Hand hinzugefügt.

Berlin, Kat. Nr. 777: Ein Bauer in ganzer Figur und drei Brustbilder.

Berlin, Kat. Nr. 711: Studie auf der Vorder- und Rückseite.

a) Die Versuchung des hl. Antonius. Abg. Lafond ... zu S. 76.

b) Gesellschaft von Männern im zerbrochenen Ei.

Wien, Albertina: Phantastische Komposition (s. oben S. 124).

Wien, Albertina: Zwei Frauen, flüchtige Skizze. Abg. Lafond ... zu S. 68.

Wien, Akademie: Ein Mann, der ein Schiff trägt, in dem Menschen gemartert werden. Abg. Schönbrunner-Meder ... Nr. 824.

Paris, Louvre: Studie mit Weibern, die Geräte tragen. Als »Bruegel« aufbewahrt auf Grund der Signatur.

T. LXX Paris, Louvre: Das Konzert in der Barke. Sorgfältig mit Lichthöhung ausgeführt (s. oben S. 122). Photo Giraudon Nr. 14120.

Paris, Louvre: Der Geizige. Sorgfältig mit Lichterhöhung ausgeführt (s. oben S. 122). Abg. Auktionskatalog Muller, Amsterdam 1926.

T. LXXVIII Paris, Louvre: Die Versuchung des hl. Antonius. Photo Giraudon Nr. 503.

Paris, Louvre: Studien auf der Vorder- und Rückseite.

a) Ein Taschenspieler mit Zuschauern.

b) Phantastisches Konzert.

Beide Skizzen abg. Lafond ... zu S. 70, 72.

London, British Museum: Eine komische Rasierszene. Abg. Lafond ... zu S. 72. Diese Gruppe bildet einen Teil einer figurenreichen karnevalistischen Komposition, die in schwacher später Ausführung, mit der falschen Signatur »Bruegel«, in der Albertina bewahrt wird (abg. Lafond ... zu S. 66) und von H. Cock in Kupferstich herausgegeben ist.

Oxford, University Gallery: Studien auf der Vorder- und Rückseite.

a) 19 Tiere und Mischgeschöpfe.

b) 17 Mischgeschöpfe.

Abg. Colvin, selected drawings in ... Oxford, IV, Tf. 13.

New York, Morgan Library (Sammlung F. Murray): Studie einer Figurengruppe zu einer Ausstellung Christi. Abg. A selection from the collection of drawings ... formed by C. F. Murray (London), Tf. 112.

Dresden, Kupferstichkabinett: Studien auf Vorder- und Rückseite, Höllen- und Martermotive; ein Priester.

Alle übrigen bei Lafond und an anderen Stellen publizierten Bosch-Zeichnungen sind entweder Nachahmungen oder dem Meister gänzlich fremd, wie die bedeutende Zeichnung in Dresden, Johannes und Maria klagend (Abg. Woermann, die Zeichnungen im Dresdener Kupferstichkabinett IV, Tf. 2).

Selbst solche Zeichnungen, die durch Wiedergabe in Kupferstich unter dem Namen Boschs als sein Werk beglaubigt zu sein scheinen, bestehen nicht vor strenger Kritik. So ist das Blatt mit den vielen Krüppeln in der Albertina (abg. Lafond ... zu S. 66) allerdings im Verlage Cocks als von Bosch erfunden herausgegeben (Lafond ... zu S. 96), scheint nichtsdestoweniger eher von Pieter Bruegel als von Bosch ausgeführt zu sein, wie denn Bruegel nach Entwürfen Boschs im Auftrage Cocks mehrfach Vorlagen für die Stecher geschaffen hat. Besitzen wir doch zu dem Stiche »Die großen Fische fressen die kleinen«, erschienen bei H. Cock mit dem Namen Boschs als des Erfinders, die gegenseitige Vorzeichnung mit Bruegels Signatur in der Albertina (der Stich abg. Lafond ... zu S. 92, die Zeichnung bei Tolnay, die Zeichnungen P. Bruegels, Tf. 28).

Die Kupferstiche, die Kompositionen Boschs enthalten, reproduzieren nicht etwa unmittelbar Gemälde, sind vielmehr nach Zeichnungen ausgeführt, in den meisten Fällen nicht nach seinen Zeichnungen, sondern mittelbar, wobei die originale Form keineswegs geschont wurde. Galt das Interesse doch mehr der Bildidee als der Form. Streng zu scheiden ist die Gruppe der zu Lebzeiten Boschs geschaffenen Stiche von den zwischen 1550 und 1560 durch Hieronymus Cock herausgegeben. Die erste Gruppe nimmt höheres Interesse in Anspruch als die zweite. Um 1550 wurde Boschs Phantasiewelt wiederbelebt. Die Gemälde von seinen nachgeborenen Schülern zeugen für die Sucht nach dem Diabolischen. Man nährte

sich in Ermangelung origineller Einfälle von dem Erbe des längst verstorbenen Meisters. Der Name bedeutete Speise für Sensationsgier, Unterhaltung und verborgenen Tiefsinn. H. Cock machte Geschäfte mit diesem Namen.

Die frühen Stiche sind fast ausschließlich das Werk eines dem Meister zeitlich, örtlich und persönlich nahestehenden Stechers, über dessen Person wir einige Klarheit gewinnen können. Wir finden Signaturen auf diesen Blättern, nämlich außer einem wirren Buchstabenkomplex, in dem als erstes Zeichen deutlich ein gotisches A zu lesen ist, das Wort »bosche« und zuweilen daneben der Namen »Hameel«. Da nun ein in Hertogenbosch, wo H. Bosch tätig war, ungefähr zur selben Zeit, 1478 — 1494, dann wieder nach 1502 ein Baumeister Alart du Hameel nachweisbar ist, da die signierten Stiche teilweise spätgotisches, stacheliges Ornament von origineller Erfindung enthalten, wird es höchst wahrscheinlich, daß jene Kupferstiche von dem in Hertogenbosch und Löwen tätigen Architekten herrühren. Das Wort »bosche« ist als Ortsangabe aufzufassen, nicht etwa als Hinweis auf Hieronymus Bosch als auf den Erfinder, wobei zu bedenken ist, daß die Nennung zweier Autoren, des erfindenden neben dem ausführenden, auf einem Kupferstich des XV. Jahrhunderts beispiellos, den damaligen Vorstellungen von geistigem Eigentum widerspricht. Einige Stiche mit der Signatur du Hameels sind offensichtlich nach Hieronymus Bosch geschaffen, andere, namentlich die Ornamentblätter, wahrscheinlich aus eigener Erfindung. Schließlich bleibt eine dritte Gruppe übrig, als deren Erfinder ein dritter Meister in Betracht kommt.

Nachdem wir uns von dem Vorurteil befreit haben, daß du Hameel nichts als ein Reproduzent und Interpret wäre, welches Vorurteil hauptsächlich auf der irrtümlichen Deutung der Signatur »bosche«

beruhte, bleibt nicht viel übrig, womit die Stiche die Vorstellung von Boschs Kunst erweitern könnten.

Drei Kupferstiche sind es zumal, die an Boschs Gestaltungsweise erinnern, nämlich:

a) Das Jüngste Gericht. (Abg. Lafond... zu S. 82.)

b) Der Kriegselefant. (Abg. Lafond... zu S. 86.)

c) Der hl. Christophorus. P. 10. (Abg. Lafond zu S. 82.)

Das Jüngste Gericht enthält eine Komposition ähnlich wie in den Flügelaltären zu Wien und Brügge, noch ähnlicher wie in der Tafel der Sammlung Pacully, ohne daß irgend ein Teil als Kopie nachgewiesen werden könnte. Der Stich, der Gewöhnung an Triptychongliederung spüren läßt, ist nicht weniger geistreich erfunden als die Gemälde und in der Form soweit boschartig, daß eine Zeichnung des Meisters als Vorlage anzunehmen ist. Und ähnlich lautet das Urteil über den Kriegselefanten, der eine kühne Erfindung durchaus im Geiste Boschs und eine Kompositionsweise enthält, die der bekannten Art des Meisters wohl entspricht. Die Lust an listigen Kriegsmaschinen hat den Elefanten, der einen Turm trägt, in die Mitte einer Schlacht gestellt. Alles deckt sich, verkriecht sich, flieht vor der wandelnden Festung. Ein Bild von Bosch mit diesem Gegenstande wird übrigens im Besitze Philipps II erwähnt. Etwas anders steht es um das vergleichsweise plumpe Christoph-Blatt. Hier sind in sinnwidriger Willkür Land und Wasser mit Bosch-Figuren, mit Bosch-Motiven angefüllt. Ein übertreibender Nachahmer, eher als Bosch selbst, scheint für diese Komposition verantwortlich zu sein.

Alle übrigen Stiche du Hameels, wie die Ornamente, das Liebespaar am Brunnen, gehen schwerlich auf Bosch zurück, auch nicht die Gegenstücke, die Kreuzvision Kaiser Konstantins und der

Einzug des Kaisers Heraklius in Jerusalem. Die beiden zuletzt genannten Stiche hat Winkler* mit zwei Gemälden in Verbindung gebracht, die von einem Nachahmer Boschs herzurühren scheinen,
112 einer Kreuztragung in der Brüsseler Galerie (aus der Cardon-
113 Sammlung) und einer Kreuzigung in der Capilla real zu Granada** So einleuchtend der Zusammenhang zwischen den beiden Gemälden erscheint, daß die Stiche gerade von diesem Bosch-Nachahmer gezeichnet seien, überzeugt mich nicht ganz.

Abgesehen von den Stichen du Hameels, gibt es einige Stiche mit Bosch-Motiven, die dem Charakter nach zu Lebzeiten des Meisters ausgeführt zu sein scheinen, nämlich die groteske Kampfszene***, etwas unbeholfen gestochen, ganz und gar wie ein Studienblatt des Meisters, und das derbe Blatt mit Hiob und zwei Musikanten†, das die Bezeichnung »bos« trägt.

Die ziemlich lange Reihe von Stichen, die Hieronymus Cock zwischen 1550 und 1570 mit dem Namen Boschs herausgegeben hat, sind mit Vorsicht aufzunehmen. Ihre Formensprache, entstellende Übersetzung, kann uns leicht irreführen, und selbst auf die Komposition dürfen wir uns nur im Groben verlassen, da die Zeichner, die für Cock arbeiteten, sicherlich kein Bedenken trugen, umstellend, ergänzend und verschiebend einzugreifen. Cock besaß vermutlich einen Bestand an mehr oder weniger flüchtigen Studien von Boschs Hand, ließ aber gelegentlich auch nach Gemälden Stichvorlagen herstellen, wie nach dem Triptychon des Jüngsten Gerichts.

---

* Jahrhuch d. pr. Ksts, XXXXIV (1923) S. 142 ff.

** Die Stiche und die Bilder abg. bei Winkler a. a. O.

*** Abg. Lafond ... zu S. 102.

† Abg. Lafond ... zu S. 88.

VERZEICHNIS A

Die Bilder von Geertgen tot Sint Jans nach den Gegenständen geordnet

1. DIE GEBURT CHRISTI — London, National Gallery Nr. 4081 (32×26). Aus den Sammlungen v. Kaufmann und Onnes. Versteigerung der v. Kaufmann-Sammlung, Berlin 1917, Nr. 106. Vollkommen erhalten. S. oben S. 31 f. T. I

2. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 950a (90×70). Versteigerung W. Hekking Sohn, 1904. Scharf geputzt. S. oben S. 32 f. T. II

3. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Winterthur, Sammlung Oscar Reinhart (133×108). Utrecht, Ausstellung 1913 (C. J. de Bordes, Velp) Nr. 31 »Schüler des Geertgen«. Die Tafel ist erst kürzlich von schwerer Übermalung befreit worden. S. oben S. 33 f. T. III

4. FLÜGELALTAR, DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Prag, Rudolphinum Nr. 222–224 (111×69–70×38). Linker Flügel: der Stifter mit dem hl. Bavo, rechter Flügel: die Donatrix mit dem hl. Adrian. Gut erhalten. S. oben S. 33 f. Die Tafeln sind beschnitten, wie man auf der Rückseite der Flügel sieht. Die dort dargestellte Verkündigung – grau in grau – ist der Köpfe beraubt. Die Flügel waren etwa 40 cm höher. Das Mittelbild ist in der Breite verkürzt, wahrscheinlich um etwa 15 cm, und zwar an der linken Seite, wo neben der Madonna vermutlich Joseph stand. Aus der kaiserlichen Burg in Prag stammend. T. IV—VI

T. VII, VIII 5. DIE AUFERWECKUNG LAZARI — Paris, Louvre Nr. 2563 A (127×97). Aus den Sammlungen Jules Renouvier, Montpellier und Baron d'Albenas, erworben 1902. Einige Köpfe durch Retuschen entstellt. S. oben S. 27f.

T. IX, X 6. DER RECHTE FLÜGEL DES HOCHALTARS DER JOHANNITER ZU HAARLEM — Wien, Staatsgalerie Nr. 644 (je 172×139). Über die Herkunft s. oben S. 14.

A) (von der Innenseite) die Beweinung Christi.

B) (von der Außenseite) Julian Apostata läßt die Gebeine des Täufers verbrennen.

Beglaubigt als Schöpfung Geertgens durch van Manders Bericht sowie durch einen Stich der Beweinung Christi von Theodor Matham, s. oben S. 13. Gut erhalten.

T. XI 7. CHRISTUS ALS SCHMERZENSMANN IM SARGE STEHEND — Utrecht, Museum (24,5×24) Goldgrund. Gut erhalten. S. oben S. 35f.

T. XII 8. MARIA MIT DEM KIND IN HALBFIGUR — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1853 (83×55). Aus Privatbesitz in Madrid, dann in der Sammlung v. Hollitscher, Berlin. S. oben S. 36f.

9. MARIA MIT DEM KIND IN HALBFIGUR — Mailand, Ambrosiana (ca. 10×7). Abg. Dülberg, Frühholländer in Italien Tf. 4. S. oben S. 37.

T. XIII 10. DIE SIPPE CHRISTI IN DER KIRCHE — Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 950 (137×103). Seltsam in den Katalogen betitelt als »Allegorie auf das Sühnopfer Jesu Christi«. Über die Darstellung s. oben S. 29f. Starke Übermalung, namentlich links unten.

11. DER HL. BAVO, mit Schwert und Jagdfalken, in Halbfigur, Fragment eines Altarflügels – Petersburg (Leningrad), Ermitage. Ähnlich, aber nicht Kopie, wie derselbe Heilige in dem Prager Triptychon. Vielleicht von Geertgens Hand.

12. JOHANNES DER TÄUFER im Freien sitzend – Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 163 (42×28). Aus den englischen Sammlungen W. Cope und Percy Macquoid. Ausg. Brügge 1902, Nr. 34. Makellos erhalten. S. oben S. 24f. T. XIV

13. DIE ROSENKRANZLEGENDE
a) Leipzig, Städtisches Museum (67×105). Aus der Sammlung Dr. U. Thieme. Früher London, Sammlung Sir Ch. Turner. Ausg. Brügge 1902 Nr. 256. Kopie aus dem 16. Jahrhundert. S. oben S. 38f. T. XV

14. BILDNIS DER HERZOGIN ANNA VON CLEVE – Petersburg (Leningrad), Sammlung Prinz G. N. von Leuchtenberg (Wo jetzt?) (oben rund) Abg. Les Trésors d' art en Russie 1904, Nr. 11. Vgl. Arras codex Nr. 355 (Photo Giraudon). Original? S. oben S. 37.

15. DIE ST. BAVO-KIRCHE – Haarlem, Groote Kerk (153×225) (abgesehen von dem Aufsatz in der Mitte, 98 cm hoch). Die Tafel ist im ganzen gut erhalten. Die scharf entgegengesetzte Angabe Balets (S. 35f) irrig. Beglaubigt durch van Mander. S. oben S. 15. Abg. Balet zu S. 34.

VERZEICHNIS B

Bilder von Nachfolgern Geertgens, sowie sonstige holländische Werke aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts

T. XVI, XVII 16. ANNA SELBDRITT, ein Karthäuser mit einer weiblichen Heiligen (Barbara?), Diptychon – Braunschweig, Museum (je 34×22). Auf der Außenseite des rechten Flügels der hl. Bavo. Früher »Geertgen« genannt, vermutlich das Werk eines ausgezeichneten Nachfolgers, von dem auch die folgenden Bilder herstammen (bis 22). S. oben S. 51f.

T. XVIII 17. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — London, Tate Gallery (geliehen von W. M. Burrell) (44,5×36). Mit den beiden folgenden Tafeln von einem Altar. Von dem Meister des Braunschweiger Diptychons. S. oben S. 52f.

T. XIX 18. DIE GEBURT CHRISTI – Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 950b (46×35). Aus der Sammlung C. Hoogendijk, Geschenk an das Museum 1912.

T. XX 19. DIE DARREICHUNG IM TEMPEL — Minneapolis (U.S.), Sammlung H. V. Jones (46×35). Aus der Sammlung J. N. (ormand), versteigert Paris 1923 Nr. 13.

20. DIE GEFANGENNAHME CHRISTI, DIE GRABLEGUNG, zwei Flügel eines Triptychons — Brüssel, Galerie Nr. 829 (je 62×22). Abg. Les Arts 1909, März, S. 4 als »Geertgen«. Geschenk der Gräfin de Valencia de Don Juan, 1919. S. oben S. 53.

21. DIE HEILIGEN VALERIAN UND CÄCILIA. Von der Außenseite eines Flügelaltars — Amsterdam, Kunsthandel (Beets 1920) (64,5×23,5). Den Maßen nach möglich als die Außenseite der Brüsseler Flügel (20). S. oben S. 54.

22. DER HL. JACOBUS, Halbfigur, Fragment — Berlin, Versteigerung Emden, 1910. Abg. im Auktionskatalog.

23. FLÜGELALTAR MIT DER MADONNA in der Mitte, dem hl. Christoph und Georg auf den Flügeln — Antwerpen, Galerie (Ertborn) Nr. 561—563 (68×53—22). Zwei Wappenschilde, von denen das eine ein Rad zeigt. Diese Tafel wie die beiden folgenden von einem Nachfolger Geertgens. Vgl. Cohen, Zeitschr. f. b. Kst. XXV (1913), S. 26ff. S. oben S. 54f. T. XXI

24. MARIA MIT DEM KIND, dem Erzengel Michael und dem Stifter — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1631 A (82,5×73,5). Aus Privatbesitz in Rostock.

25. DIE HIMMELFAHRT MARIAE — Bonn, Provinzialmuseum Nr. 81 (115×95). Erworben 1906. Ungedeutete Wappenschilde, auf dem einen neben anderen Zeichen ein Rad, wie auf dem Antwerpener Altar (23).

26. DIE KREUZABNAHME CHRISTI — Wien, Sammlung Dr. A. Figdor (131×102). Vgl. Frimmel, Kl. Galeriestudien N. F. IV (1896), S. 9 ff., wo die Zuschreibung an Geertgen begründet wird. Aus dem Schlosse Schönau bei Vöslau. Sicherlich von demselben Meister wie das folgende Bild. S. oben S. 56. T. XXII

27. DAS MARTYRIUM DER HL. LUCIA — Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 951 (134 × 103). Aus der Sammlung Fr. Lippmann, erworben 1897 in Wien (vorher Sammlung Erasmus Engert). In dem bei H. O. Miethke 1876 erschienenen Katalog der Sammlung L. unter Nr. 17 als »Gerhard von Haarlem«.

28. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 651a (103×85). Im landschaftlichen Grunde der Domturm von Utrecht. Aus der Sammlung Sir Henry H. Howorth 1905 für das Amsterdamer Museum erworben. Annähernd gleichwertige Replik von 29. Ausg. London, New Gallery 1899 — 1900 Nr. 244. S. oben S. 57.

29. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Utrecht, Museum (106×86,5). Aus der St. Vituskirche in Naarden. Im Grunde der Einzug Christi in Jerusalem und die Kreuztragung, welche Nebenszenen in der sonst gleichen Komposition in Amsterdam (28) fehlen. Naarden liegt in der Mitte zwischen Amsterdam und Utrecht. Abg. Dülberg, Frühholländer in Utrecht. Tf. VI.

30. DIE GEBURT CHRISTI — Bonn, Provinzialmuseum (Berliner Depot) Nr. 96 (74×59,5). Im Originalrahmen. Ziemlich beschädigt oder doch vernachlässigt.

T. XXIII 31. BILDNIS EINES MANNES — Halbfigur, Amsterdam, Kunsthandel (van Diemen, 1926) (36×27). Gute Arbeit von einem Nachfolger Gertgens. S. oben S. 54.

T. XXIV 32. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — München, Kunsthandel (A. S. Drey 1921) (98×83). Ganz in der Art Geertgens, aber für ihn zu schwach. Kopie (?). S. oben S. 58.

33. DIE HEILIGE FAMILIE BEIM MAHL — Köln, Wallraf-Richartz-Museum Nr. 486 (37×24). Von einem stark durch Geertgen angeregten Meister. Teilweise verputzt. S. oben S. 58.

34. VIER WEIBLICHE HEILIGE, vier Tafeln, Katharina, Barbara, Magdalena — Berlin, Sammlung James Simon (wo jetzt?) (ca. 22×8). Von einem etwas handwerklichen Nachfolger Geertgens. S. oben S. 58f.

35. MARIA MIT DEM KIND, DER HL. KATHARINA UND AGNES — Haag, Kunsthandel (Bachstitz 1922). Aus der Sammlung R. de la Faille (Versteigerung Amsterdam Nr. 1), wo die Tafel im Zusammenhang eines dreiteiligen Altares verkauft wurde. Nachfolger Geertgens. S. oben S. 59.

36. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Richmond, Sammlung Sir F. Cook (Publikation der Sammlung III Nr. 474) (97×205). Von einem Nachfolger Geertgens, der stark von van der Goes angeregt ist. Kopie nach Geertgen? S. oben S. 59.

37. CHRISTUS, DEM TÄUFER BEGEGNEND — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog von Valentiner II Nr. 347 (117×97). Versteigerung Amsterdam 1911 »van Ouwater«. S. oben S. 61f. T. XXV

38. ANNA SELBDRITT in ganzen Figuren mit dem hl. Jacobus und einem Karthäuser als dem Stifter — Berlin, Sammlung Geheimrat Kalkmann (82×68). Aus der Sammlung Fr. Lippmann (Versteigerung Berlin 1912 Nr. 40). Von demselben holländischen Meister wie die folgenden Bilder (bis 41). S. oben S. 62f. T. XXVII

39. ANNA SELBDRITT in Halbfigur — Utrecht, Museum (41×31). Abg. Dülberg, Frühholländer II, Tf.V.

40. MARIA MIT DEM KIND in ganzer Figur vor einer Rosenhecke — Utrecht, Museum (36×27). Abg. Dülberg, Frühholländer II, Tf. III.

41. DIE SIPPE CHRISTI — Amsterdam, Sammlung Prof. Lanz (wo jetzt?)

T. XXVIII —XXX 42. FLÜGELALTAR MIT DER HEIMSUCHUNG in der Mitte, der hl. Ursula und Gudula auf den Flügeln — Paris, Versteigerung 13. Juni 1913 (59×42—61×18). Auf der Rückseite der Flügel, grau in grau, die Verkündigung Mariae. Einzelne holländische Meister von 1500. S. oben S. 63f.

43. DER HL. MARTIN — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog von Valentiner II Nr. 346) (41×28). Einzelner Holländer um 1490, von Geertgen angeregt.

VERZEICHNIS C

Die Bilder von dem Meister der virgo inter virgines nach den Gegenständen geordnet

44. DIE HOCHZEIT MARIAE — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog von Valentiner II Nr. 349) (107×40). Nicht zweifellos als Werk des Meisters.

45. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Wien, Sammlung v. Auspitz (57×48). Aus Berliner Privatbesitz. Unten zwei Wappenschilde. T. XXXI

46. DIE GEBURT CHRISTI — Wiesbaden, Sammlung O. Henkell. Aus der v. Kaufmann-Sammlung (Versteigerung Berlin 1917 Nr. 107) (96×78). T. XXXII

47. DIE GEBURT CHRISTI — Wien, Staatsgalerie Nr. 645a (90,5×68) Aus der Somzée-Sammlung (Versteigerung 1904 Nr. 637). Erworben 1921. Teilweise schlecht erhalten, namentlich im Kopf Josephs und des ersten Hirten. T. XXXIII

48. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Mailand, Brera Nr. 622 (126×96).

49. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1672 (63×48). Erworben 1910 aus dem Pariser Kunsthandel. T. XXXIV

50. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, FLÜGELALTAR — Amersfoort, Museum Fléhite (69×61—27,5) Linker Flügel: die Vision des hl. Bernhard. Rechter Flügel: der hl. Hieronymus. Außen, grau in grau die Verkündigung Mariae. Auf der Predelle die Inschrift: In't jaer ons heren dusent Vc ende 26 op den 25 dach in die Mey, sterft den eerwerdigen heer Thoms van Snoeel, hier op Sintte Petrus' Kerckhof oender die grote Kerck begraven. Bit voer die syel. Schlecht erhalten und von schwacher Ausführung. Vielleicht von einem Nachahmer des Meisters. Über das späte Datum s. oben S. 69.

51. FLÜGELALTAR MIT DER ANBETUNG DER KÖNIGE IN DER MITTE. Auf den Flügeln die Verkündigung, die Heimsuchung, die Darreichung im Tempel und der Kindermord. Außen, grau in grau, vier statuarische Heilige — Salzburg, Museum. Abg. Onze Kunst VIII H. 3.

52. RECHTER FLÜGEL VON EINER ANBETUNG DER KÖNIGE. Gruppe von Männern, im Grunde Reiter — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog von Valentiner II Nr. 348) (73×37). Aus der Sammlung Hans Schwarz, Wien (Versteigerung Berlin).

T. XXXV 53. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI — Rom, Kunsthandel (Conte Contini, 1923). S. oben S. 73.
a) London, Tate Gallery (geliehen von Burrell) (50×35). Aus der Sammlung Ch. T. Crews, London. Annähernd gleichwertige Wiederholung mit kleinen Abweichungen, wahrscheinlich von der Hand des Meisters. Abg. Bouchot, exposition d. primitifs Français . . . pl. 45.

54. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Florenz, Uffizien Nr. 906 (57×47). Abg. Dülberg, Frühholländer in Italien Tf. VI.
a) Aachen, Sammlung Merzenich — Kopie mit kleinen Änderungen, die Schächer hinzugefügt.

55. TRIPTYCHON MIT DER KREUZIGUNG IN DER MITTE, links die Kreuzabnahme, rechts die Kreuztragung (die Reihenfolge der Szenen unwahrscheinlich, beispiellos; die Flügel sind vermutlich vertauscht worden) — Bowes Museum, Barnard Castle. Ausg. Burlington F. A. Cl. 1906 (Kat. S. 111) (211×190—88). Abg. Les arts anciens de Flandre 1906.

56. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Luzern, Galerie Hansen (Heinemann) aus der Sammlung Glitza, Hamburg (77×59) Ausg. Brügge 1902, Nr. 255. Abg. i. m. Werk über die Brügger Ausstellung Tf. 83. T. XXXVI

57. DIE KREUZABNAHME — Paris, Kunsthandel (1912) (80×62) T. XXXVII

58. DIE BEWEINUNG CHRISTI — Liverpool, Walker art gallery Nr. 37 (53×53) S. oben S. 67 f. T. XXXVIII

59. DIE BEWEINUNG CHRISTI — New York, Metropolitan Museum (88×51). Aus der Sammlung Dr. U. Thieme, Leipzig, vorher in Spanien. S. oben S. 72. T. XXXIX

60. DIE BEWEINUNG CHRISTI — Paris, Sammlung M. Le Roy (78×64,5) Ausg. Brügge 1902 Nr. 245. Abg. Katalog der Sammlung Le Roy Nr. 26.

61. ZWEI KLAGENDE FRAUEN, ZWEI MÄNNER, Innenflügel von einem Altar mit der Kreuzabnahme, irrtümlich zu einer Tafel vereinigt — Aachen, Suermondt-Museum (85×69). Auf der Rückseite, grau in grau, die Verkündigung Mariae.

T. XL 62. DIE DREIEINIGKEIT mit Maria, Johannes, Magdalena und einer Nonne als der Stifterin — Agram, Museum (146×127) Publiziert v. G. v. Térey, Burlington Mag. 1927, Juni, S. 297. Die Darstellung ikonographisch ungewöhnlich, da Gruppen und Figuren, wie sie sonst in der Beweinung Christi auftreten, an den Thron der Dreieinigkeit gestellt sind.

T. XLI 63. MARIA MIT DEM KIND UND DIE HEILIGEN BARBARA, KATHARINA, CÄCILIA UND URSULA — Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 43 (123×102). Schon 1801 im Nationalmuseum im Haag. Teilweise durch Restaurierung entstellt, einige Konturen grob nachgezogen. S. oben S. 70f.

VERZEICHNIS D

Die Bilder von Hieronymus Bosch nach den Gegenständen geordnet, ungefähr in derselben Reihenfolge, in der sie im Texte besprochen sind. Aufgenommen sind einige Werke von Nachahmern, die im Ganzen der Komposition auf Bosch zurückzugehen scheinen.

64. DIE SINTFLUT, zwei Flügel, auf der Rückseite je zwei Rundbilder mit allegorisch religiösen Szenen — Madrid, Privatbesitz. Bedeutende Erfindung, sicherlich von Bosch. Über die Ausführung kann ich nicht urteilen, da ich nur kleine Abbildungen von diesen Flügeln gesehen habe.

65. DIE GEBURT CHRISTI IN HALBFIGUREN — Köln, Wallraf-Richartz-Museum Nr. 489 (105×84). Abg. Lafond zu S. 8. — Als Original nicht ganz überzeugend.
a) Brüssel, Galerie Nr. 51 (64×60). Derbe Kopie aus dem 16. Jahrhundert.

66. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — New York, Metropolitan Museum (72×56). Aus der Sammlung Fr. Lippmann, Berlin (Versteigerung Berlin, 1912, Nr. 38). Besonders frühes Werk des Meisters. Stellenweise durch Restaurierung entstellt. T. XLIII

67. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Philadelphia, Sammlung Johnson (nicht in Valentiners Katalog) (74×54). Aus der Sammlung Earl of Ellenborough (Versteigerung London, 1914, Nr. 97). Ziemlich frühes Werk. T. XLIV

T. XLV, XLVI 68. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, Flügelaltar — Madrid, Prado Nr. 2048 (133×71 die Mitte). Stammt aus dem Escorial. Angeblich von Philipp II. von Jan Casembroot erworben. Linker Flügel: Petrus mit dem Stifter. Rechts: Die hl. Agnes mit der Donatrix. Auf der Außenseite: Die Gregormesse, grau in grau, mit zwei weiteren Stifterfiguren und Szenen der Passion in der Rahmung. Makellos erhalten.

Von dem Mittelbilde gibt es viele Kopien, z. B.:

a) Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog von Valentiner II Nr. 354) (90×69).

b) Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 589 (57×45).

c) Bonn, Provinzialmuseum Nr. 18 (112×71). Aus dem Depot der Berliner Museen.

d) Brüssel, Versteigerung Weber, 1926, Nr. 4 (110×73).

e) Avignon, Musée Calvet.

f) Nantes, Sammlung Dr. Poisson.

69. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, Flügelaltar — Anderlecht bei Brüssel, Peterskirche (78×62 – 26,5). Linker Flügel: Joseph. Rechter Flügel: Das Gefolge der Könige. Außen auf den Flügeln: Petrus knieend im Gebet, die hl. Magdalena. Keineswegs die Kopie einer bekannten Komposition. Der Ausführung nach in der Kirche schwer zu beurteilen, nicht tadellos erhalten.

T. XLVII, XLVIII 70. ZWEI FLÜGEL VON EINER ANBETUNG DER KÖNIGE, links: zwei Hirten, rechts: das Reitergefolge der Könige. — Philadelphia, Sammlung Johnson (nicht in Valentiners Katalog). Etwas derb und flüchtig in der Durchführung, vermutlich das Original. Dieselben Kompositionen auf den Flügeln eines Triptychons in der Sammlung Marquis Casa Torres zu Madrid.

71. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Wien, Kunsthandel (1926). (98×64, oben rund). Teilweise fein und des Meisters würdig, in einigen Teilen von fremdartiger Schlaffheit und Weichheit. Möglicherweise eine glückliche Nachahmung, aber nicht Kopie einer bekannten Komposition. Der Negerkönig ähnlich wie im Prado und in Anderlecht.

72. CHRISTUS ALS KIND IM TEMPEL — Paris, Louvre (aus dem Cluny-Museum) (74×58). Von einem tüchtigen Nachahmer.

73. DIE HOCHZEIT ZU KANA — Haarlem, Sammlung Fr. Koenigs (93×72). Aus englischem Privatbesitz. Ein Bild Boschs mit diesem Gegenstand im Inventar des Rubens-Nachlasses erwähnt. Durch Restaurierung entstellt. T. XLIX

74. CHRISTUS, DIE WECHSLER AUS DEM TEMPEL JAGEND.
a) Paris, Kunsthandel (Brunner, 1910) (111×172). Bedeutende und reiche Komposition Boschs in ziemlich später Ausführung.
b) London, Sammlung Claude Phillips (ehemals). Ausg. Brügge 1902 Nr. 355 (76×59).

75. CHRISTUS VOR DEM HOHENPRIESTER — Amsterdam, Kunsthandel (Goudstikker). Aus der Sammlung v. Nemes, München (49×37). T. L

76. CHRISTUS VOR PILATUS — Universität Princeton (U. S. A.) (85×105). Aus dem Kunsthandel in London 1891 erworben. Publiziert von Allan Marquand, Princeton University Bulletin XIV Nr. II, März 1903.

T. LI 77. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI — Frankfurt a. M. Staedel-Institut, aus der v. Kaufmann-Sammlung (Versteigerung Berlin, 1917, Nr. 108) (75×61). Ausg. Brügge 1902 Nr. 137 (Sammlung L. Maeterlinck).

a) Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 588a. Aus dem Brigittenkloster in Couwater (77×55,5).

T. LII 78. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog von Valentiner II Nr. 352) (50×52). Abg. Burlington Magazine 1910, S. 321.

T. LIII 79. DIE DORNENKRÖNUNG CHRISTI — Escorial (165×195). Kreisscheibe in viereckiger Bildfläche, die Zwickel gefüllt mit dem hl. Michael und dem Sturz der Engel. Dazu gehörten vermutlich Flügeltafeln, wie die Kopien sie zeigen.

a) Valencia, Museum — Flügelaltar mit der Dornenkrönung im Mittelfelde, der Gefangennahme Christi auf dem linken, der Geißelung Christi auf dem rechten Flügel. Derbe Kopie, mit der Signatur. Aus der Epiphanienkapelle der Trinitarier.

b) London, Kunsthandel (Spanish Art gallery, 1911). Aus Spanien (139×69). Rohe Kopie der Mitteltafel, ganz wie a, ohne Signatur.

c) Paris, Kunsthandel (Dr. Mersch 1924) (53×74,5). Kopie der Gefangennahme Christi, von der Boschs Original verschollen ist, in die Breite gezogen.

80. DIE DORNENKRÖNUNG CHRISTI IN HALBFIGUREN

a) Antwerpen, Galerie Nr. 840, aus der Sammlung v. Kaufmann, Berlin (nicht in der Versteigerung dieser Sammlung). Erworben 1895 (85×69). Mit einem Stifter. Das beste bekannte Exemplar, schwerlich das Original.

b) Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog von Valentiner II Nr. 353) (65×57). Abg. Burlington Magazine 1903, S. 92. Gute Kopie.

c) Berlin, Kunstakademie — Mäßige Kopie.

d) Bern, Kunstmuseum — Mäßige Kopie.

e) London, Kunsthandel (Sabin 1925) — (91×66). Gute Kopie.

f) London, Sammlung J. Kerr Lawson — (65×51). Schwache Kopie.

g) Haag, Kunsthandel (Hageraats 1927) — (68×53). Gute Kopie.

81. DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI — Escorial (150×94). Schon im Besitze Philipps II. T. LIV

82. DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI IN HALBFIGUREN — Gent, Museum Nr. 1902-H (74×81). Erworben 1902. Ausg. Brügge 1902 Nr. 285. Publiziert in meinem Werk über diese Ausstellung (Bruckmann) Tf. 84. T. LV

83. DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI — Wien, Staatsgalerie Nr. 651a (57,2×32). Erworben 1923. Rückseite in einem Kreise ein Kind mit Laufstuhl und Windrädchen. Der linke Flügel von einem Triptychon. T. LVI

a) Wien, Sammlung Weinberger, Kopie, dieselbe Komposition im Brustbild in einem Zuge.

Van Vaernewyck berichtet, daß in den Bilderstürmen eine Kreuztragung von Bosch in der Kirche Ste. Pharailde zu Gent vernichtet wurde.

84. CHRISTUS AM KREUZ mit Maria, Johannes, dem hl. Petrus und einem jugendlichen Stifter — Brüssel, Sammlung P. Franchomme (70×59). Aus der Sammlung Fétis, Brüssel. Ausg. Brüssel 1926, abg. im Katalog.

85. DAS JÜNGSTE GERICHT, Flügelaltar — Wien, Akademie Nr. 579—581 (163×127—60) Linker Flügel: das Paradies, rechter Flügel: die Hölle. Außenseite, grau in grau, der Apostel Jacobus der Ältere, der hl. Bavo, leere Wappenschilder — Teilweise schlecht erhalten, namentlich der linke Flügel auf der Innenseite. Mit Unrecht bezweifelt und auf Grund des Buchstabens «M» auf einer Messerklinge dem J. Mandyn (Glück, Kunstchronik 1896 S. 196) und Jan Mostaert (Dollmayr, Jahrbuch d. Kunsts. des Allerh. Kaiserh. XIX, S. 284 ff.) zugeschrieben. Nachweisbar in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Vergl. die genauen Angaben, auch über den Zustand, in dem neuen Katalog der Akademie von Eigenberger. Das Mittelbild gestochen, erschienen bei H. Cock.

a) Berlin, Kaiser-Friedrich Museum Nr. 563 (163×125—58). Genaue Kopie des Ganzen, mit Ausnahme der Rückseiten der Flügel. Von der Hand des älteren Lucas Cranach. Aus altem Schloßbesitz.

86. DAS JÜNGSTE GERICHT, Flügelaltar — Brügge, Museum. Die Mitte oben rund geschlossen. Keineswegs eine Kopie des Triptychons in der Wiener Akademie. Auf der Rückseite der Flügel: Reste von Grisaille-Malerei. Aus der Sammlung E. Gavet (Versteigerung Paris 1906 Nr. 2) (99×126, Mitte).

87. DAS JÜNGSTE GERICHT — Paris, Sammlung Em. Pacully (83,5×93,5). Mit der Signatur. Ausg. Brügge 1902 Nr. 288. Die Komposition in der Anlage ähnlich wie der Kupferstich von Duhameel, in allen Einzelheiten davon abweichend. Alte gute Kopie oder Werkstattreplik.

88. DIE HÖLLE — New York, Metropolitan Museum. Aus böhmischem Privatbesitz, erworben 1926 (117×53).

89. VIER FLÜGELBILDER, zwei mit den Verdammten, zwei mit dem Aufstieg der Seligen — Venedig, Akademie Nr. 182, 184 (je 87×39). Aus dem Palazzo ducale. Abg. Dülberg, Frühholländer in Italien Nr. VIII, IX.

90. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS, Flügelaltar. — Lissabon, Museum (aus dem Palast Ajuda) (129×117–51). Mit der Signatur. Auf der Rückseite der Flügel, grau in grau, die Gefangennahme Christi, die Kreuztragung. T. LVII — LIX

a) Amsterdam, Kunsthandel (Goudstikker). Vortreffliche Replik des Mittelbildes.

b) Wörlitz, got. Haus. — Mäßige Kopie des Ganzen (53×27–14). Ausg. Brügge 1902 Nr. 368.

c) Brüssel, Galerie Nr. 50 (133×119–53). Kopie des Ganzen. Mit der Signatur.

d) Brüssel, Sammlung Ch. L. Cardon (Versteigerung 1921 Nr. 1) (73×71). Gute Kopie des Mittelbildes.

e) Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 588. — (69×87). Kopie des Mittelbildes.

f) Antwerpen, Galerie (Ertborn) Nr. 25 (88×70). Kopie des Mittelbildes. Mit der Signatur.

g) Madrid, Prado Nr. 2050, 2051 (je 90×37). GuteWiederholung der Flügel. Mit der Signatur.

h) Bonn, Provinzialmuseum Nr. 19 (79,5×74–89×40). Aus dem Depot der Berliner Museen. Kopie des Ganzen. Mit der Signatur.

i) München, Kunsthandel (Böhler 1910) = Amsterdam, Versteigerung Gimbail 1905 Nr. 87 (83×72, 91×37). Gute Kopie des Ganzen.

k) Amsterdam, Versteigerung 13. April 1920 Nr. 4. — Mäßige Kopie des Ganzen auf einer Tafel.

l) Budapest, Sammlung v. Gerhardt (Versteigerung Berlin 1911 Nr. 61) (71×58). Kopie der Mittelbilder.

m) Escorial. Gute Kopie des Ganzen.

T. LX 91. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS — München, Kunsthandel (A. S. Drey, 1926) (58×50).

T. LXI 92. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS — Haarlem, Sammlung Fr. Gutmann, (aus Spanien) (27×21).

T. LXII 93. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS — Madrid, Prado Nr. 2049 (70×51). Stammt aus dem Escorial.

T. LXIII 94. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1647 (40×26,5, oben rund). Erworben 1904 aus britischem Privatbesitz.

95. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS — Amsterdam, Sammlung Schmidt-Degener (59×80). Mit der Signatur. Der Heilige in Halbfigur. Ziemlich derbe Ausführung. Wohl alte Kopie.

96. DER HL. CHRISTOPH — Winterthur, Sammlung O. Reinhart (23×36).

97. DER HL. HIERONYMUS IM GEBET – Gent, Museum Nr. 1908-H (81×61). Erworben 1908. T. LXIV

98. DIE HEILIGEN HIERONYMUS, ANTONIUS UND ÄGIDIUS, FLÜGELALTAR — Venedig, Dogenpalast (aus der Kaiserlichen Galerie zu Wien) (84×61, Mitte). Mit der Signatur. Beschädigt, anscheinend durch Brand.

99. DAS MARTYRIUM DER HL. JULIA, FLÜGELALTAR — Venedig, Dogenpalast (aus der Kaiserlichen Galerie zu Wien) (100—60—25). Linker Flügel: der hl. Antonius, rechter Flügel: ein Krieger, von einem Mönch geführt. Mit der Signatur. Beschädigt. T. LXV

100. DER HL. JACOB VON COMPOSTELLA UND DER MAGIER HERMOGENES — Valenciennes, Museum Nr. 176 (60×40). Auf der Rückseite die Versuchung des hl. Antonius. Vergl. Geborgene Kunstwerke 1918, Nr. 44.

101. JOHANNES AUF PATMOS — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1647 A (40×26,5). Auf der Rückseite, grau in grau, auf einer ringförmigen Fläche Szenen aus der Passion Christi. Aus der Sammlung W. Fuller Maitland. Mit der halb verriebenen Signatur. T. LXVI, LXVII

102. JOHANNES DER TÄUFER IM FREIEN — Madrid, Sammlung D. José Lázaro. Bemerkenswerte Komposition, sicherlich von Bosch. Über die Ausführung kann ich nicht urteilen, da ich nur die Abbildung kenne.

T. LXVIII 103. DER VERLORENE SOHN — Wien, Sammlung Dr. A. Figdor (Rund Dm. 63).

104. DIE SIEBEN TODSÜNDEN, Kreisscheibe in viereckiger Bildfläche — Escorial (120×150).

105. DER TASCHENSPIELER — St. Germain en Laye (60×72). Abg. Dülberg. Frühholländer in Frankreich Tf. 7. Vielleicht nur eine alte Kopie.
a) Mailand, Sammlung Crespi, Photo Anderson Nr. 3454. Mit Hinzufügungen rechts und im Grunde.
b) München, Kunsthandel (aus Pariser Privatbesitz) (75×117). Mit derselben Erweiterung wie *a*. Derbe Kopie.

T. LXIX 106. DAS NARRENSCHIFF — Paris, Louvre O. N. (56×32). Geschenk von C. Benoit, 1918. Der Louvre besitzt eine sorgfältig mit Weißhöhung ausgeführte Zeichnung dieser Komposition. S. oben S. 22. (Zurzeit geliehen dem Rijksmuseum in Amsterdam.)

107. NARRENTANZ, Karneval, zwei grau in grau ausgeführte Tafeln — Mailand, Kunsthandel (1925) (je 50×50). Erfindung sicherlich von Bosch, Ausführung etwas derb, aber von strenger Altertümlichkeit, wohl Original.

108. DAS KONZERT IM EI
a) Lille, Museum Nr. 1020 (108×126). Erworben 1890. Alte Kopie.
b) Senlis, Sammlung Baron de Montalba. Abg. S. Reinach, tableaux peu connus Tf. XIV.

109. DIE STEINOPERATION — Madrid, Prado Nr. 2056 (49×35). T. LXXI
Mit der Inschrift in verschnörkelten gotischen Buchstaben:

Meester mijt die keye ras
Myne name is bibbert das

a) Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 587 (41,5×32). Dieselbe Darstellung in ähnlicher Komposition, aber nicht Kopie, der Ausführung nach um 1550 entstanden (M. Koffermans).
b) St. Omer, Museum.

110. DER GARTEN DER LÜSTE, FLÜGELALTAR — Escorial (220×195, Mitte). Linker Flügel: das Paradies, rechter Flügel: die Hölle. T. LXXII —LXXV
a) Madrid, Prado Nr. 2053 (188×77). Genaue, ziemlich gleichwertige Wiederholung des linken Flügels. Aus dem Escorial.
b) Berlin, Kunsthandel (1927), aus der Sammlung C.L.Cardon, Brüssel (Leinwand, von Holz übertragen, 182×168). Ausg. Brügge 1902 Nr. 289. Gute Kopie des Mittelbildes.
c) Paris, Versteigerung Al. Orloff 1920 Nr. 8 (66×51). Freie schwache Kopie des linken Flügels.
d) Paris, Kunsthandel (Kleinberger 1911). Schwache Kopie der unteren Hälfte des rechten Flügels.
e) Leipzig, Sammlung Kippenberg. Schwache freie Kopie der unteren Hälfte des rechten Flügels.

111. DER HEUWAGEN, FLÜGELALTAR — Escorial (162×105, Mitte). Linker Flügel: der Sturz der Engel, das Paradies, rechter Flügel: die Hölle, Rückseite beider Flügel: der Vagabund. Die große Figur, auf der Rückseite, ähnlich wie der Verlorene Sohn in der Sammlung Figdor, derber ausgeführt, wohl Werkstattarbeit. T. LXXVI, LXXVII

a) Aranjuez, Palast — Das Mittelbild (134×98). Mit der Signatur. Ausg. Brügge 19 Nr. 217.
b) Madrid, Prado Nr. 2052 (134×45). Der linke Flügel.
c) Escorial (134×45). Der rechte Flügel.
Genaue vortreffliche Replik, die 1907 auf der Ausstellung in Brügge (Nr. 217) zusammengestellt war.

112. CHRISTUS AM KREUZ, MIT REITERN — Granada, capilla real. Von einem Nachfolger Boschs, dem wohl richtig auch das folgende Bild zugeschrieben worden ist.

113. DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI — Brüssel, Galerie Nr. 853 (49×42). Aus der Sammlung Ch. L. Cardon, erworben 1921.
Vgl. Winkler, Jahrbuch d. pr. Ksts.

ORTSREGISTER
ZU DEN BILDERVERZEICHNISSEN

G. = Geertgen van Haarlem
N. = Nachfolger
K. = Kopie
M. d. v. i. v. = Meister der virgo inter virgines
B. = Hieronymus Bosch

AACHEN, MUSEUM
M. d. v. i. v. Klagende Frauen und Männer 61

SAMMLUNG MERZENICH
M. d. v. i. v. Die Kreuzigung Christi 54a

AGRAM, MUSEUM
M. d. v. i. v. Die Dreieinigkeit 62

AMERSFOORT, MUSEUM FLÉHITE
M. d. v. i. v. (?) Flügelaltar, die Anbetung der Könige 50

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
G. Die Anbetung der Könige 2
G. Die Sippe Christi in der Kirche 10
Meister d. Braunschweiger Diptychons. Die Geburt Christi 18
Meister d. Figdorschen Kreuzabnahme. Das Martyrium der hl. Lucia 27
Art d. Meisters d. Figdorschen Kreuzabnahme. Die Kreuzigung Christi 28
M. d. v. i. v. Maria mit dem Kind und weiblichen Heiligen 63
B. K. Die Anbetung der Könige 68b
B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90c
B. K. Die Steinoperation 109a

SAMMLUNG SCHMIDT-DEGENER
B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 95

SAMMLUNG LANZ (wo jetzt?)
Holländischer Meister um 1500. Die Sippe Christi 41

KUNSTHANDEL (BEETS)
Meister d. Braunschweiger Diptychons. Die Heiligen Valerian u. Cäcilia 21

KUNSTHANDEL (VAN DIEMEN)
G. N. Bildnis eines Mannes 31

KUNSTHANDEL (GOUDSTIKKER)
B. Christus vor dem Hohenpriester 75

KUNSTHANDEL (GOUDSTIKKER)
B. Die Versuchung des hl. Antonius 90a

VERSTEIGERUNG (1920)
B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90k

ANDERLECHT BEI BRÜSSEL, PETERSKIRCHE
B. (?) Flügelaltar, die Anbetung der Könige 69

ANTWERPEN, GALERIE
Meister d. Antwerpener Marienaltars. Flügelaltar mit der Madonna 23
B. K. Die Dornenkrönung Christi 80a
B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90f

ARANJUEZ, PALAST
B. K. Mittelbild des Heuwagens 111a

AVIGNON, MUSÉE CALVET
B. K. Die Anbetung der Könige 68e

BARNARD CASTLE, BOWES MUSEUM
M. d. v. i. v. Flügelaltar, Kreuzigung Christi 55

BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

G. Maria mit dem Kind 8

G. Johannes der Täufer 12

Meister d. Antwerpener Marienaltars. Maria mit dem Kind 24

M. d. v. i. v. Die Anbetung der Könige 49

B. K. (Cranach). Das Jüngste Gericht 85a

B. Die Versuchung des hl. Antonius 94

B. Johannes auf Patmos 101

SAMMLUNG JAMES SIMON (wo jetzt?)

G. N. Vier weibliche Heilige 34

SAMMLUNG KALKMANN

Holländischer Meister um 1500. Anna selbdritt 38

KUNSTAKADEMIE

B. K. Die Dornenkrönung Christi 80c

KUNSTHANDEL (1927)

B. K. Die Mitte des Gartens der Lüste 110b

VERSTEIGERUNG EMDEN

Meister d. Braunschweiger Diptychons. (?) Der hl. Jacobus 22

BERN, KUNSTMUSEUM

B. K. Die Dornenkrönung Christi 80d

BONN, PROVINZIALMUSEUM

Meister d. Antwerpener Marienaltars. Die Himmelfahrt Mariae 25

Art d. Meisters d. Figdorschen Kreuzabnahme. Die Geburt Christi . . 30

B. K. Die Anbetung der Könige 68c

B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90h

BRAUNSCHWEIG, MUSEUM

Meister d. Braunschweiger Diptychons. Diptychon mit Anna selbdritt 16

BRÜGGE, MUSEUM

B. Flügelaltar, das Jüngste Gericht 86

BRÜSSEL, GEMÄLDEGALERIE

Meister d. Braunschweiger Diptychons. Die Gefangennahme Christi, die Grablegung 20

B. K. Die Geburt Christi 65a

B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90c

B. N. Die Kreuztragung Christi 113

SAMMLUNG FRANCHOMME

B. Christus am Kreuz 84

SAMMLUNG CARDON

B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90d

VERSTEIGERUNG WEBER (1926)

B. K. Die Anbetung der Könige 68d

BUDAPEST, SAMMLUNG V. GERHARDT

B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90l

ESCORIAL

B. Die Dornenkrönung Christi 79

B. Die Kreuztragung Christi 81

B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90m

B. Die Todsünden 104

B. Flügelaltar, der Garten der Lüste 110

B. Flügelaltar, der Heuwagen 111

B. K. Der rechte Flügel des Heuwagens 111c

FLORENZ, UFFIZIEN

M. d. v. i. v. Die Kreuzigung Christi 54

FRANKFURT A. M., STAEDEL-INSTITUT

B. Die Ausstellung Christi 77

HAAG, KUNSTHANDEL (BACHSTITZ)
G. N. Maria mit dem Kind, Katharina und Agnes 35

KUNSTHANDEL (HAGERAATS)
B. K. Die Dornenkrönung Christi 80g

HAARLEM, GROOTE KERK
G. Die St. Bavo-Kirche 15

SAMMLUNG KOENIGS
B. Die Hochzeit zu Kana 73

SAMMLUNG F. GUTMANN
B. Die Versuchung des hl. Antonius 92

GENT, MUSEUM
B. Die Kreuztragung Christi 82
B. Der hl. Hieronymus 97

GRANADA, CAPILLA REAL
B. N. Christus am Kreuz 112

KÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM
G. N. Die hl. Familie beim Mahl 33
B. (?) Die Geburt Christi 65

LEIPZIG, MUSEUM
G. K. Die Rosenkranzlegende 13a

SAMMLUNG KIPPENBERG
B. K. Teil des rechten Flügels des Gartens der Lüste 110c

LILLE, MUSEUM
B. K. Das Konzert im Ei 108a

LISSABON, MUSEUM
B. Flügelaltar, die Versuchung des hl. Antonius 90

LIVERPOOL, WALKER ART GALLERY

M. d. v. i. v. Die Beweinung Christi 58

LONDON, NATIONAL GALLERY

G. Die Geburt Christi 1

TATE GALLERY

Meister d. Braunschweiger Diptychons. Die Verkündigung Mariae 17

M. d. v. i. v. Die Ausstellung Christi 53a

SAMMLUNG KERR LAWSON

B. K. Die Dornenkrönung Christi 80f

SAMMLUNG CLAUDE PHILIPPS

B. K. Christus die Wechsler aus dem Tempel treibend 74b

KUNSTHANDEL (SABIN)

B. K. Die Dornenkrönung Christi 80e

KUNSTHANDEL SPANISH ART GALLERY

B. K. Die Dornenkrönung Christi 79b

LUZERN, KUNSTHANDEL (HANSEN)

M. d. v. i. v. Die Kreuzigung Christi 56

MADRID, PRADO

B. Flügelaltar, die Anbetung der Könige 68

B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90g

B. Die Versuchung des hl. Antonius 93

B. Die Steinoperation 109

B. K. Der linke Flügel des Gartens der Lüste 110a

B. K. Der linke Flügel des Heuwagens 111b

SAMMLUNG LÁZARO

B. (?) Johannes der Täufer 102

PRIVATBESITZ

B. (?) Die Sintflut 64

MAILAND, AMBROSIANA
G. Maria mit dem Kind 9

BRERA
M. d. v. i. v. Die Anbetung der Könige 48

SAMMLUNG CRESPI (wo jetzt?)
B. K. Der Taschenspieler 105a

KUNSTHANDEL (1925)
B. Der Narrentanz, Karneval 107

MINNEAPOLIS, SAMMLUNG H.V. JONES
Meister d. Braunschweiger Diptychons. Die Darreichung im Tempel 19

MÜNCHEN, KUNSTHANDEL (A. S. DREY)
G. N. Die Anbetung der Könige 32

KUNSTHANDEL (BÖHLER)
B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90i

KUNSTHANDEL (A. S. DREY)
B. Die Versuchung des hl. Antonius 91

KUNSTHANDEL
B. K. Der Taschenspieler 105b

NANTES, SAMMLUNG POISSON
B. K. Die Anbetung der Könige 68f

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM
M. d. v. i. v. Die Beweinung Christi 59
B. Die Anbetung der Könige 66
B. Die Hölle 88

PARIS, LOUVRE
G. Die Auferweckung Lazari 5
B. K. Christus als Kind im Tempel 72
B. Das Narrenschiff 106

SAMMLUNG PACULLY

B. K. Das Jüngste Gericht 87

SAMMLUNG LE ROY

M. d. v. i. v. Die Beweinung Christi 60

VERSTEIGERUNG ORLOFF

B. K. Linker Flügel des Gartens der Lüste 110c

KUNSTHANDEL

M. d. v. i. v. Die Kreuzabnahme 57

KUNSTHANDEL (KLEINBERGER)

B. K. Teil des rechten Flügels des Gartens der Lüste 110d

KUNSTHANDEL (BRUNNER)

B. K. Christus die Wechsler aus dem Tempel treibend 74a

KUNSTHANDEL (Dr. MERSCH)

B. K. Die Gefangennahme Christi 79c

VERSTEIGERUNG 1913

Holländischer Meister um 1500. Flügelaltar mit der Heimsuchung . . 42

PETERSBURG, ERMITAGE

G. (?) Der hl. Bavo 11

SAMMLUNG PRINZ V. LEUCHTENBERG

G. (?) Bildnis der Herzogin von Cleve 14

PHILADELPHIA, SAMMLUNG JOHNSON

Holländischer Meister um 1490. Christus dem Täufer begegnend . . 37
Holländischer Meister um 1490. Der hl. Martin 43
M. d. v. i. v. (?) Die Hochzeit Mariae 44
M. d. v. i. v. Rechter Flügel von einer Anbetung der Könige 52
B. Die Anbetung der Könige 67
B. K. Die Anbetung der Könige 68a
B. Flügel zu einer Anbetung der Könige 70
B. Die Ausstellung Christi 70
B. K. Die Dornenkrönung Christi 80b

PRAG, RUDOLPHINUM

G. Flügelaltar, die Anbetung der Könige 4

PRINCETON, UNIVERSITÄT

B. Christus vor Pilatus 76

RICHMOND, SAMMLUNG SIR F. COOK

G.N. Die Anbetung der Könige 36

ROM, KUNSTHANDEL (CONTINI)

M. d. v. i. v. Die Ausstellung Christi 53

SALZBURG, MUSEUM

M. d. v. i. v. Flügelaltar, die Anbetung der Könige 51

SENLIS, SAMMLUNG BARON MONTALBA

B. K. Das Konzert im Ei 108b

ST. OMER, MUSEUM

B. K. Die Steinoperation 109b

UTRECHT, MUSEUM

G. Christus als Schmerzensmann 7

Art d. Meisters d. Figdorschen Kreuzabnahme. Die Kreuzigung Christi 29

Holländischer Meister um 1500. Anna selbdritt 39

Holländischer Meister um 1500. Maria mit dem Kind 40

VALENCIA, MUSEUM

B. K. Flügelaltar, Dornenkrönung Christi 79a

VALENCIENNES, MUSEUM

B. Der hl. Jacob von Compostella 100

VENEDIG, AKADEMIE

B. Die Verdammten, die Seligen 89

DOGENPALAST

B. Flügelaltar, der hl. Hieronymus 98

B. Flügelaltar, Martyrium der hl. Julia 99

WIEN, STAATLICHE GALERIE

G. Der rechte Flügel des Hochaltars der Johanniter 6

M. d. v. i. v. Die Geburt Christi 47

B. Die Kreuztragung Christi 83

SAMMLUNG V. AUSPITZ

M. d. v. i. v. Die Verkündigung Mariae 45

SAMMLUNG DR. FIGDOR

Meister der Figdorschen Kreuzabnahme. Die Kreuzabnahme 25

B. Der Verlorene Sohn 103

SAMMLUNG WEINBERGER

B. K. Die Kreuztragung Christi 83a

KUNSTAKADEMIE

B. Flügelaltar, das Jüngste Gericht 85

WIESBADEN, SAMMLUNG HENKELL

M. d. v. i. v. Die Geburt Christi 46

KUNSTHANDEL (1926)

B. (?) Die Anbetung der Könige 71

WINTERTHUR, SAMMLUNG O. REINHART

G. Die Anbetung der Könige 3

B. Der hl. Christoph 96

WÖRLITZ, GOTISCHES HAUS

B. K. Die Versuchung des hl. Antonius 90b

VERZEICHNIS DER TAFELN

I Geertgen, Die Geburt Christi, London, National Gallery.

II Geertgen, Die Anbetung der Könige, Amsterdam, Rijksmuseum.

III Geertgen, Die Anbetung der Könige, Winterthur, Sammlung Reinhart.

IV Geertgen, Die Anbetung der Könige, die Mitte des Flügelaltars, Prag, Rudolphinum.

V Geertgen, Der Flügel mit dem Stifter, Prag, Rudolphinum.

VI Geertgen, Der Flügel mit der Donatrix, Prag, Rudolphinum.

VII Geertgen, Die Auferweckung Lazari, Paris, Louvre.

VIII Geertgen, Die Auferweckung Lazari, Ausschnitt, Paris, Louvre.

IX Geertgen, Die Beweinung Christi, Wien, Staatsgalerie.

X Geertgen, Die Verbrennung der Gebeine des Täufers, Wien, Staatsgalerie.

XI Geertgen, Christus als Schmerzensmann, Utrecht, Museum.

XII Geertgen, Maria mit dem Kind, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XIII Geertgen, Die Sippe Christi, Amsterdam, Rijksmuseum.

XIV Geertgen, Johannes der Täufer, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XV Geertgen (Kopie), Die Rosenkranzlegende, Leipzig, Museum.

XVI Der Meister des Braunschweiger Diptychons, Anna selbdritt, die hl. Barbara (?) mit dem Stifter, Braunschweig, Museum.

XVII Der Meister des Braunschweiger Diptychons, Der hl. Bavo, Braunschweig, Museum.

XVIII Der Meister des Braunschweiger Diptychons, Die Verkündigung Mariae, London, Tate Gallery.

XIX Der Meister des Braunschweiger Diptychons, Die Geburt Christi, Amsterdam, Rijksmuseum.

XX Der Meister des Braunschweiger Diptychons, Die Darreichung im Tempel, Minneapolis, Sammlung Jones.

XXI Der Meister des Antwerpener Marientriptychons, Maria mit dem Kind, Antwerpen, Galerie.

XXII Der Meister der Figdorschen Kreuzabnahme, Die Kreuzabnahme, Wien, Sammlung Dr. Figdor.

XXIII Nachfolger Geertgens, Bildnis eines Mannes, Amsterdam, Kunsthandel.

XXIV Nachahmer Geertgens, Die Anbetung der Könige, München, Kunsthandel.

XXV Holländischer Meister um 1490, Christus dem Täufer begegnend, Philadelphia, Sammlung Johnson.

XXVI Holzschnitt aus dem „Chevalier délibéré", Gouda 1488.

XXVII Holländischer Meister um 1500, Anna selbdritt, Berlin, Sammlung Kalkmann.

XXVIII Holländischer Meister um 1500, Die Heimsuchung, Paris, Versteigerung 1913.

XXIX Holländischer Meister um 1500, Die hl. Ursula, die hl. Gudula, Paris, Versteigerung 1913.

XXX Holländischer Meister um 1500, Die Verkündigung Mariae, Paris, Versteigerung 1913.

XXXI Der Meister der virgo inter virgines, Die Verkündigung Mariae, Wien, Sammlung v. Auspitz.

XXXII Der Meister der virgo inter virgines, Die Geburt Christi, Wiesbaden, Sammlung Henkell.

XXXIII Der Meister der virgo inter virgines, Die Geburt Christi, Wien, Staatsgalerie.

XXXIV Der Meister der virgo inter virgines, Die Anbetung der Könige, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XXXV Der Meister der virgo inter virgines, Die Ausstellung Christi, Rom, Kunsthandel.

XXXVI Der Meister der virgo inter virgines, Die Kreuzigung Christi, Luzern, Kunsthandel.

XXXVII Der Meister der virgo inter virgines, Die Kreuzabnahme, Paris, Kunsthandel.

XXXVIII Der Meister der virgo inter virgines, Die Beweinung Christi, Liverpool, Walker art gallery.

XXXIX Der Meister der virgo inter virgines, Die Beweinung Christi, New York, Metropolitan Museum.

XL Der Meister der virgo inter virgines, Die Dreieinigkeit, Agram, Museum.

XLI Der Meister der virgo inter virgines, Maria mit dem Kind und vier weibliche Heilige, Amsterdam, Rijksmuseum.

XLII Der Meister der virgo inter virgines, Holzschnitt aus dem missale Traiectense, Delft 1495.

XLIII H. Bosch, Die Anbetung der Könige, New York, Metropolitan Museum.

XLIV H. Bosch, Die Anbetung der Könige, Philadelphia, Sammlung Johnson.

XLV H. Bosch, Die Anbetung der Könige, die Mitte des Flügelaltars, Madrid, Prado.

XLVI H. Bosch, Die Innenflügel mit dem Stifterpaar, Madrid, Prado.

XLVII H. Bosch, Linker Flügel zu einer Anbetung der Könige, Philadelphia, Sammlung Johnson.

XLVIII H. Bosch, Rechter Flügel zu einer Anbetung der Könige, Philadelphia, Sammlung Johnson.

XLIX H. Bosch, Die Hochzeit zu Kana, Haarlem, Sammlung Koenigs.

L H. Bosch, Christus vor dem Hohenpriester, Amsterdam, Kunsthandel.

LI H. Bosch, Die Ausstellung Christi, Frankfurt a. M., Staedel-Institut.

LII H. Bosch, Die Ausstellung Christi, Philadelphia, Sammlung Johnson.

LIII H. Bosch, Die Dornenkrönung, Escorial.

LIV H. Bosch, Die Kreuztragung, Escorial.

LV H. Bosch, Die Kreuztragung, Gent, Museum.

LVI H. Bosch, Die Kreuztragung, Wien, Staatsgalerie.

LVII H. Bosch, Flügelaltar, Die Versuchung des hl. Antonius, Lissabon, Museum.

LVIII H. Bosch, Die Innenflügel der Versuchung des hl. Antonius, Lissabon, Museum.

LIX H. Bosch, Die Außenflügel der Versuchung des hl. Antonius, Lissabon, Museum.

LX H. Bosch, Die Versuchung des hl. Antonius, München, Kunsthandel.

LXI H. Bosch, Die Versuchung des hl. Antonius, Haarlem, Sammlung Gutmann.

LXII H. Bosch, Die Versuchung des hl. Antonius, Madrid, Prado.

LXIII H. Bosch, Die Versuchung des hl. Antonius, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LXIV H. Bosch. Der hl. Hieronymus im Gebet, Gent, Museum.

LXV H. Bosch, Flügelaltar, Mitte, Das Martyrium der hl. Julia, Venedig, Dogenpalast.

LXVI H. Bosch, Johannes auf Patmos, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LXVII H. Bosch, Johannes auf Patmos, Rückseite, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LXIII H. Bosch, Der Verlorene Sohn, Wien, Sammlung Figdor.

LXIX H. Bosch, Das Narrenschiff, Paris, Louvre.

LXX H. Bosch, Das Narrenschiff, Zeichnung, Paris, Louvre.

LXXI H. Bosch, Die Steinoperation, Madrid, Prado.

LXXII H. Bosch, Der Garten der Lüste, die Mitte des Flügelaltars, Escorial.

LXXIII H. Bosch, Der Garten der Lüste, Ausschnitt aus der Mitte, Escorial.

LXXIV H. Bosch, Die Innenflügel des Gartens der Lüste, Escorial.

LXXV H. Bosch, Ausschnitt aus dem rechten Flügel des Gartens der Lüste, Escorial.

LXXVI H. Bosch, Der Heuwagen, die Mitte des Flügelaltars, Escorial.

LXXVII H. Bosch, Die Innenflügel des Heuwagens, Escorial.

LXXVIII H. Bosch, Zeichnung, Paris, Louvre

TAFELN

1. GEERTGEN. DIE GEBURT CHRISTI.
London, National Gallery.

2. GEERTGEN. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Amsterdam, Rijksmuseum.

3. GEERTGEN. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Winterthur, Sammlung O. Reinhart.

4. GEERTGEN, DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, MITTE DES FLÜGELALTARS.
Prag, Rudolphinum.

4. GEERTGEN. DER STIFTER MIT DEM HL. BAVO.
LINKER FLÜGEL DES ALTARS.
Prag, Rudolphinum.

4. GEERTGEN. DIE DONATRIX MIT DEM HL. ADRIAN.
RECHTER FLÜGEL DES ALTARS.
Prag. Rudolphinum.

5. GEERTGEN. DIE AUFERWECKUNG LAZARI.
Paris. Louvre.

5. GEERTGEN. DIE AUFERWECKUNG LAZARI. AUSSCHNITT.
Paris. Louvre.

6A. GEERTGEN. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
INNENSEITE DES RECHTEN FLÜGELS VOM HOCHALTAR DER JOHANNITER.
Wien, Staatsgalerie.

6B. DIE VERBRENNUNG DER GEBEINE DES TÄUFERS.
AUSSENSEITE DES RECHTEN FLUGELS VOM HOCHALTAR DER JOHANNITER.
Wien, Staatsgalerie

7. GEERTGEN. CHRISTUS ALS SCHMERZENSMANN.
Utrecht, Museum.

8. GEERTGEN. MARIA MIT DEM KIND.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

10. GEERTGEN. DIE SIPPE CHRISTI.
Amsterdam, Rijksmuseum

12. GEERTGEN, JOHANNES DER TÄUFER.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

15A. GEERTGEN. KOPIE. DIE ROSENKRANZLEGENDE.
Leipzig. Museum.

16. DER MEISTER DES BRAUNSCHWEIGER DIPTYCHONS.
ANNA SELBDRITT, DIE HL. BARBARA (?) MIT DEM STIFTER.
Braunschweig. Museum.

16. DER MEISTER DES BRAUNSCHWEIGER DIPTYCHONS.
DER HL. BAVO. AUSSENSEITE DES ALTARS.
Braunschweig, Museum.

17. DER MEISTER DES BRAUNSCHWEIGER DIPTYCHONS. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
London, Tate Gallery.

18. DER MEISTER DES BRAUNSCHWEIGER DIPTYCHONS. DIE GEBURT CHRISTI.
Amsterdam, Rijksmuseum.

19. DER MEISTER DES BRAUNSCHWEIGER DIPTYCHONS. DIE DARREICHUNG IM TEMPEL.
Minneapolis, Sammlung Jones.

23. DER MEISTER DES ANTWERPENER MARIEN-TRIPTYCHONS.
MARIA MIT DEM KIND. DIE MITTE DES ALTARS.
Antwerpen, Galerie.

26. DER MEISTER DER FIGDOR'SCHEN KREUZABNAHME. DIE KREUZABNAHME.
Wien, Sammlung Dr. Figdor

31. NACHFOLGER GEERTGENS. BILDNIS EINES MANNES.
Amsterdam, Kunsthandel

32. NACHAHMER GEERTGENS. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
München. Kunsthandel.

37. HOLLÄNDISCHER MEISTER UM 1490. CHRISTUS DEM TÄUFER BEGEGNEND.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

HOLZSCHNITT AUS DEM "CHEVALIER DÉLIBÉRE".
Gouda. 1488.

38. HOLLÄNDISCHER MEISTER UM 1500. ANNA SELBDRITT.
Berlin, Sammlung Kalkmann.

42. HOLLÄNDISCHER MEISTER UM 1500. FLÜGELALTAR. MITTE. DIE HEIMSUCHUNG.
Paris, Versteigerung 1913.

42. HOLLÄNDISCHER MEISTER UM 1500.
INNENFLÜGEL DES ALTARS.
DIE HL. URSULA. DIE HL. GUDULA.
Paris, Versteigerung 1913.

42. HOLLÄNDISCHER MEISTER UM 1500.
AUSSENFLÜGEL DES ALTARS.
DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
Paris, Versteigerung 1913.

45. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
Wien, Sammlung v. Auspitz.

46. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES. DIE GEBURT CHRISTI.
Wiesbaden, Sammlung Henkell.

47. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES. DIE GEBURT CHRISTI.
Wien, Staatsgalerie.

49. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

53. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI.
Rom, Kunsthandel.

56. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES. DIE KREUZIGUNG CHRISTI.
Luzern. Kunsthandel.

57. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES. DIE KREUZABNAHME.
Paris, Kunsthandel.

58. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
Liverpool, Walker Art Gallery.

59. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
New York, Metropolitan Museum.

62. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES. DIE DREIEINIGKEIT.
Agram, Museum.

65. DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES.
MARIA MIT DEM KIND UND VIER WEIBLICHE HEILIGE.
Amsterdam, Rijksmuseum.

DER MEISTER DER VIRGO INTER VIRGINES.
HOLZSCHNITT AUS DEM „MISSALE TRAIECTENSE“. DELFT 1495.

66. HIERONYMUS BOSCH. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
New York, Metropolitan Museum.

67. HIERONYMUS BOSCH. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

68. HIERONYMUS BOSCH. FLÜGELALTAR. MITTE.
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Madrid, Prado.

68. HIERONYMUS BOSCH.
INNENFLÜGEL DES ALTARS.
DER STIFTER MIT PETRUS. DIE DONATRIX MIT DER HL. AGNES.
Madrid, Prado.

70. HIERONYMUS BOSCH.
LINKER FLÜGEL ZU EINER ANBETUNG DER KÖNIGE.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

70. HIERONYMUS BOSCH.
RECHTER FLÜGEL ZU EINER ANBETUNG DER KÖNIGE.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

73. HIERONYMUS BOSCH. DIE HOCHZEIT ZU KANA.
Haarlem, Sammlung Koenigs.

75. HIERONYMUS BOSCH. CHRISTUS VOR DEM HOHENPRIESTER.
Amsterdam, Kunsthandel.

77. HIERONYMUS BOSCH. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI.
Frankfurt a. M., Staedel-Institut.

78. HIERONYMUS BOSCH. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

79. HIERONYMUS BOSCH. DIE DORNENKRÖNUNG CHRISTI.
Escorial.

81. HIERONYMUS BOSCH. DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI.
Escorial.

82. HIERONYMUS BOSCH. DIE KREUZTRAGUNG.
Gent, Museum.

85. HIERONYMUS BOSCH. DIE KREUZTRAGUNG.
Wien, Staatsgalerie

90. HIERONYMUS BOSCH. FLÜGELALTAR. MITTE. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS.
Lissabon, Museum.

90. HIERONYMUS BOSCH.
INNENFLÜGEL DES ALTARS.
DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS.
Lissabon, Museum.

90. HIERONYMUS BOSCH.
AUSSENFLÜGEL DES ALTARS.
CHRISTI GEFANGENNAHME. KREUZTRAGUNG.
Lissabon, Museum.

91. HIERONYMUS BOSCH. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS.
München, Kunsthandel.

92. HIERONYMUS BOSCH. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS.
Haarlem, Sammlung Gutmann.

93. HIERONYMUS BOSCH. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS.
Madrid, Prado.

94. HIERONYMUS BOSCH. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

97. HIERONYMUS BOSCH. DER HL. HIERONYMUS IM GEBET.
Gent, Museum.

99. HIERONYMUS BOSCH.
FLÜGELALTAR. MITTE. DAS MARTYRIUM DER HL. JULIA.
Venedig, Dogenpalast.

101. HIERONYMUS BOSCH. JOHANNES AUF PATMOS.
Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum.

101. HIERONYMUS BOSCH. JOHANNES AUF PATMOS. RÜCKSEITE. DIE PASSION CHRISTI.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

103. HIERONYMUS BOSCH. DER VERLORENE SOHN.
Wien, Sammlung Figdor.

106. HIERONYMUS BOSCH. DAS NARRENSCHIFF.
Paris, Louvre.

HIERONYMUS BOSCH. ZEICHNUNG. DAS NARRENSCHIFF.
Paris, Louvre

109. HIERONYMUS BOSCH. DIE STEINOPERATION.
Madrid. Prado.

110. HIERONYMUS BOSCH. FLÜGELALTAR. DER GARTEN DER LÜSTE. MITTE.
Escorial.

110. HIERONYMUS BOSCH. DER GARTEN DER LÜSTE. MITTE. AUSSCHNITT.
Escorial.

110. HIERONYMUS BOSCH.
DER GARTEN DER LÜSTE. INNENFLÜGEL.
DIE GEBURT EVAS. DIE HÖLLE.
Escorial.

110. HIERONYMUS BOSCH. DER GARTEN DER LÜSTE. RECHTER FLÜGEL. AUSSCHNITT.
Escorial.

111. HIERONYMUS BOSCH. DER HEUWAGEN. DIE MITTE.
Escorial.

111. HIERONYMUS BOSCH.
DER HEUWAGEN. DIE FLÜGEL.
DIE VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES. DIE HÖLLE.
Escorial.

HIERONYMUS BOSCH. ZEICHNUNG.
Paris, Louvre.

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
ND 635 F71 1924
BKS
v.5 (1927) c. 1 Friedlander, Max J.,
Die altniederlandische Malerei.
3 3125 00236 0168